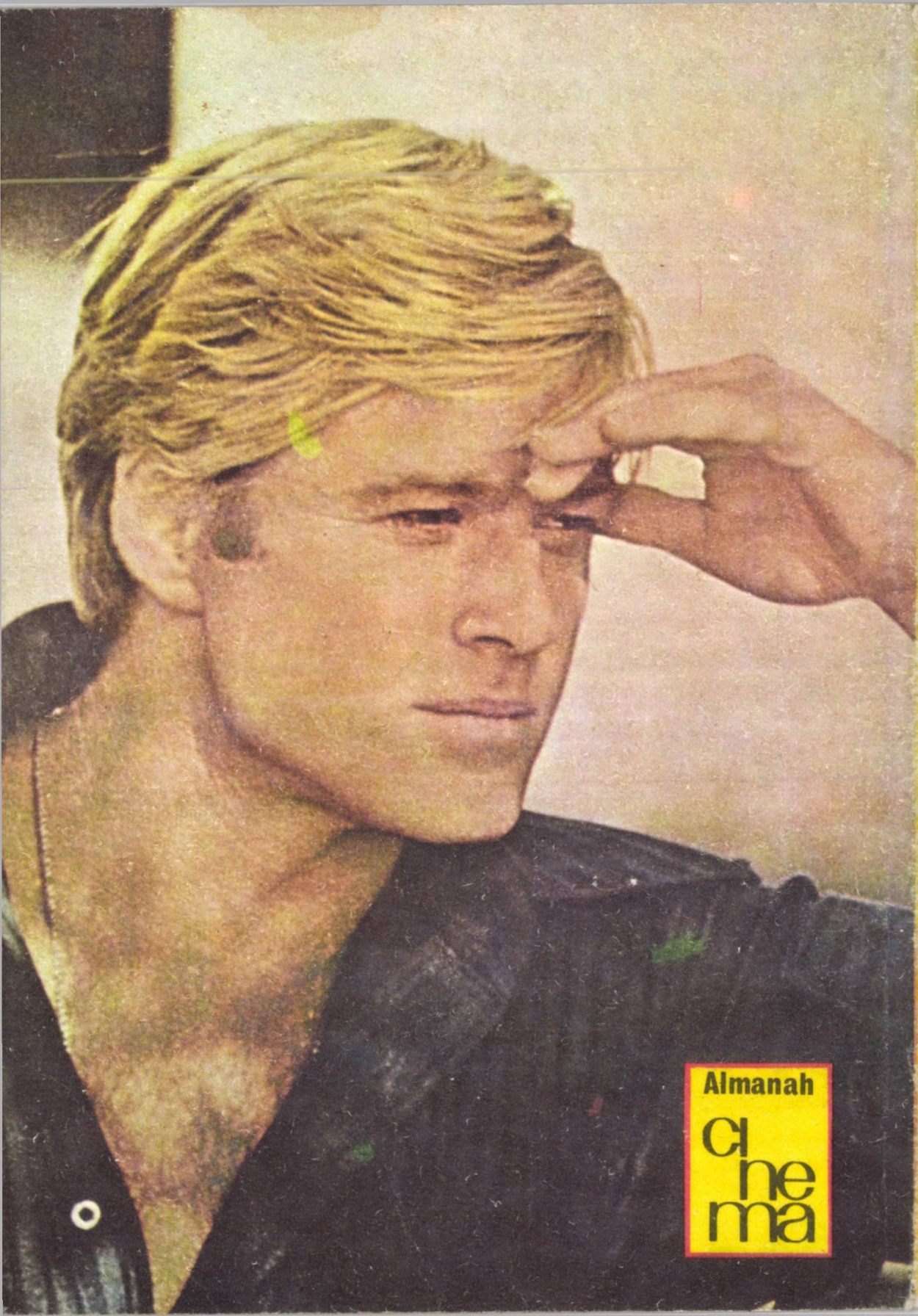




Almanah

Ci
ne
ma

**«Sub conducerea partidului,
poporul nostru
făurește o lume nouă,
în centrul căreia stă omul
cu nevoile și năzuințele sale,
împlinirea aspirațiilor sale multiple,
materiale și spirituale.
Tocmai această cerință
se pune în fața
cinematografiei românești —
de a înțelege bine sensul activității
depuse de poporul român,
aspirațiile de viitor
ale națiunii noastre
și de a le reda prin
mijloacele artei cinematografice
într-o formă
cît mai atrăgătoare, mai diversă,
dar cu un conținut de idei
cît mai bogat și mai original».**

Nicolae CEAUȘESCU



«Este necesar să ne preocupăm permanent — o dată cu creșterea gradului de pregătire profesională și tehnică — de ridicarea conștiinței socialiste a tuturor constructorilor noii orînduiri sociale, a tuturor oamenilor muncii, să impulsionăm activitatea politico-educativă, culturală, activitatea de creație».

Nicolae CEAUȘESCU

2022

28405



Încă o etapă a îm





plinirilor noastre

Cinema

Anul care s-a încheiat — un an care se caracterizează printr-o muncă inspirată, un an de realizări elocvente, de strădanii ale întregului nostru popor întru îndeplinirea obiectivelor pe care cu toții ni le-am propus și pentru care cu toții acționăm la traducerea lor în viață — anul acesta a însemnat o treaptă de o covârșitoare importanță în afirmarea noastră ca popor stăpîn pe destinul lui, pe munca lui, pe cauza lui sfîntă de constructor al societății noi, socialiste și comuniste.

Privind în urmă, ni se panoramează, cum obișnuiesc să numească cineștii privirea de ansamblu, cele 365 de cadre a cîte 24 de ore care dau imaginea unui an. Depinde într-adevăr ce înfățișează aceste zile în modul cel mai concret, cu ce «umplu» ele cadrul vieții noastre — ca să ne exprimăm iarăși în termenii familiari celor ce se manifestă pe terenul filmului, familiari însă și spectatorilor, adică întregului popor, căci pentru el, arta a șaptea este cea mai apropiată, cea mai populară, cea care intră în existența sa cotidiană, devenind o dimensiune a ei.

Întîlnirile pe care secretarul general al partidului nostru le-a avut recent cu reprezentanți ai clasei muncitoare, cu reprezentanți ai țărânimii, intelectualității și tinerețului, cu reprezentanți ai armatei și ai Ministerului de Interne, sărbătorirea celor 60 de ani de la formarea statului național unitar român au fost și rămîn momente de covârșitoare însuflețire patriotică care au prilejuit **tovarășului Nicolae Ceaușescu** o profundă și clarvăzătoare analiză a semnificației istorice și sociale a acestor șase decenii, precum și punerea în lumină, o dată mai mult, a concepției de viață, de muncă și de creație a întregului nostru popor — muncitori, țărani, intelectuali, români, maghiari, germani și de alte naționalități, tineri și vîrstnici, femei și bărbați.

«**Făurirea statului național unitar** — a arătat secretarul general al partidului în strălucita expunere făcută la sesiunea solemnă comună a C.C. al P.C.R., a Consiliului Național al Frontului Unității Socialiste și a Marii Adunări Naționale — a **determinat**



intrarea României într-o nouă etapă a dezvoltării, creînd premise pentru dezvoltarea mai intensă a forțelor de producție, pentru accelerarea progresului economic și cultural al țării. În același timp, aceasta a avut ca urmare creșterea forțelor proletariatului, ale mișcării muncitorești, revoluționare, intensificarea luptei democratice».

Făcînd apoi un tablou al succeselor dobîndite de poporul nostru sub conducerea Partidului Comunist, în decursul celor 34 de ani de la victoria insurecției naționale, **tovarășul Nicolae Ceaușescu** arăta: «Socialismul a asigurat lichidarea stării grave de înapoiere moștenită de la regimul burghezo-moșieresc, a deschis calea progresului rapid al forțelor de producție, a asigurat făurirea unei noi baze tehnico-materiale a societății. Dintr-o țară cu un pronunțat caracter agrar, cu o industrie slab dezvoltată și o agricultură înapoiată, România a devenit o țară industrial-agrară cu o in-

dustrie puternică, bazată pe cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, cu o agricultură modernă în continuă dezvoltare, capabilă să satisfacă în condiții tot mai bune nevoile economiei, cerințele de consum ale maselor largi populare. Sub conducerea partidului, înfăptuind programele de dezvoltare economico-socială a țării, oamenii muncii din țara noastră, proprietarii și beneficiarii direcți ai întregii avuții naționale, au sporit producția industrială a României, față de perioada antebelică, de circa 43 de ori, iar a agriculturii de circa 3 ori. De asemenea venitul național a crescut față de 1938 de circa 13 ori, iar veniturile reale ale oamenilor muncii au sporit din 1950 pînă în acest an de aproape 6 ori.

Socialismul a asigurat exercitarea în fapt a celor mai largi drepturi și libertăți cetățenești, a creat o democrație nouă, de tip superior, care permite participarea muncitorilor, țăranilor și



intelectualilor, a tuturor categoriilor sociale, la întreaga viață politică, socială, la elaborarea și înfăptuirea politicii interne și externe a țării, la guvernarea statului, la conducerea societății, la fărurirea conștientă a propriei sale istorii».

Aceasta este imaginea României contemporane, independentă, stăpînă pe sine și pe destinele ei, o țară aflată într-o impetuoasă și fără de precedent ascensiune, o țară modernă, angajată într-un proces de armonioasă dezvoltare pe toate planurile pe care le presupune un stat modern, un stat socialist. Pentru că țara noastră este — așa cum cu atîta temei s-a arătat — expresia forței și impetuozității, a muncii inspirate a unui popor strîns unit în jurul partidului și al secretarului său general, al unui popor care a înțeles că aceleași interese și aspirații îi conferă dreptul de a fi stăpîn la el acasă, de a-și construi în mod liber și conștient, viitorul socialist și comunist.

Tot ceea ce se petrece în țara noastră,

pe toate planurile gîndirii și făptuirii, este expresia unității care sudează energiile și aspirațiile într-unul și același sens al devenirii noastre ca popor. Înfăptuirile de care ne-am arătat capabili în acești ani ai construcției socialiste au într-adevăr o dimensiune istorică, ele făcînd posibile transformări fără precedent, transformări pe drept cuvînt revoluționare ale societății în care trăim. Trăsătura specifică, definitivă, a lanțului de procese de transformare este desigur unirea «în cuget și simțire» care conferă energiilor acel elan al marilor epoci de cîtitorire, caracterizate printr-o incomparabilă inspirație și originalitate în toate acțiunile și în viața unui popor.

Și în anul care se încheie, ca de altfel și în anii care l-au precedat, am avut cu toții satisfacția de a constata că poporul nostru, strîns unit în jurul partidului și al secretarului său general, și-a demonstrat prin fapte de muncă, de gîndire și de creație,



adeziunea la carta sa fundamentală: Programul Partidului. Și tot acest an 1978 ne-a prilejuit momentul de adîncă vibrație și nespusă bucurie a sărbătoririi celui mai bun fiu al poporului nostru, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, care a împlinit 60 de ani de viață și 45 de ani de activitate revoluționară.

Anul 1978 a întipărit pe fila pe care istoria i-o va închina, statornicirea acelei înțelegeri fundamentale a adevărului, potrivit căruia reala dimensiune a valorii artei o conferă angajarea civică — a ei și a creatorului ei — teză esențială, subliniată de **tovarășul Nicolae Ceaușescu**: «Este necesar nu să se opună creația literar-artistică maselor largi populare, ci să se înțeleagă faptul că aceasta nu se poate dezvolta decît în strînsă legătură cu dezvoltarea forțelor de producție, servind poporul, lupta revoluționară, progresistă. Numai o asemenea artă va servi cauzei progresului și civilizației».

Filmul nostru, cinematografia noastră ca parte a unei culturi astfel înțeleasă, își privește la rîndul său realizările, cu luciditate și cu simț de răspundere.

S-au făcut în 1978 mai multe filme. Și în acest număr mai mare de filme, prezentul, actualitatea noastră, a devenit, într-o măsură considerabil sporită, sursă de inspirație.

Au debutat în acest an mai mulți tineri și este una din mîndriile cinematografiei noastre de a putea să citeze că din trei realizatori unul este ceea ce se cheamă «un tînră cineast».

S-a îmbogățit în acest an paleta tematică și de gen a filmelor noastre. Dar n-am fi exigenți cu noi înșine, dacă n-am menționa cu toată luciditatea că și așteptările spectatorilor au crescut în acest an considerabil și ele, că spiritul critic al publicului — astăzi mult mai educat, mai cunoscător și mai pretențios — s-a ascuțit și el, punînd artei filmului — așa cum de altfel se pune întregii noastre existențe — condiția depășirii de



sine, condiția dobândirii unei valori superioare atât în ce privește conținutul, cât și expresia artistică propriu-zisă. Spre a răspunde prompt și la un înalt nivel al artei noastre, secretarul general al partidului nostru a arătat:

«Avem, cred, toate condițiile pentru a ne propune o dezvoltare mai accentuată a activității cinematografiei, atât în privința conținutului, cât și a calității artistice — deosebit de importantă pentru atractivitatea oricărui film».

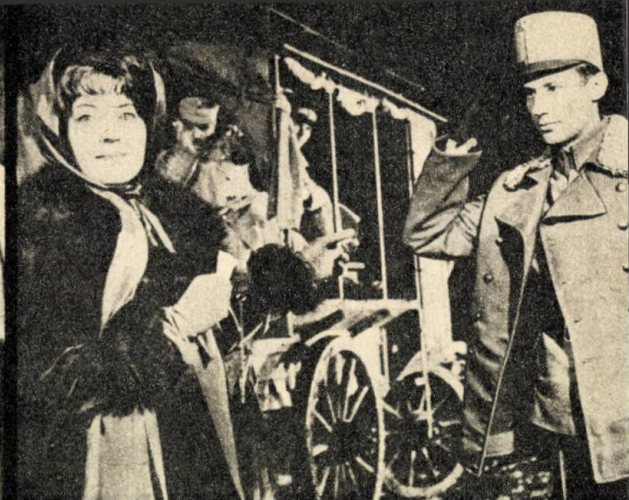
Poate că unul dintre cele mai specifice aspecte ale anului cinematografic 1978 a fost pentru toți cineștii noștri, conștiința că putem și trebuie să depășim stadiul în care ne aflăm pentru a sluji acea artă profundă,

semnificativă, cu forță de exemplaritate, proprie României noastre, caracterizată prin dinamism, originalitate, ritmuri înalte ale construirii progresului spiritual și al propriei ei deveniri. Este, de fapt, ceea ce prefigurează preocuparea pentru 1979, meditația de fiecare clipă a cineștilor, a tuturor acelor factori de creație și decizie ce concură la realizarea unui film, pentru a-l face să devină, într-adevăr, o contribuție valoroasă la ridicarea conștiinței maselor, a spiritualității poporului nostru, contribuție totodată la îmbogățirea tezaurului universal.

«CINEMA»



Moara cu noroc de Victor Iliu (1956): prima ecranizare prestigioasă a primului deceniu de cinematografie socialistă



Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei (1964): premi de regie la Cannes-1965. Prima confirmare internațională a valorii filmului românesc de lung-metraj

**30 de ani
de film socialist**

Un permanent ex



S-au împlinit, în toamnă, trei decenii de la naționalizarea mijloacelor de producție cinematografică și a rețelei de difuzare a filmelor. Trei decenii de cînd dezvoltarea cinematografiei naționale a devenit unul dintre capitelele planului de stat, ale programelor elaborate de Partidul Comunist Român, pentru împlinirea superioară, în spiri-

tul socialismului științific, a tuturor virtuților creatoare ale poporului nostru.

Judecat la scara istoriei, bilanțul cinematografic al acestei perioade se înscrie cu demnitate în rîndul acelor realizări prin care țara noastră a atins ritmuri dintre cele mai înalte de creștere. Ca și în alte domenii. România se situează de pe acum printre țările cu un nivel mediu sau avansat de dezvoltare a

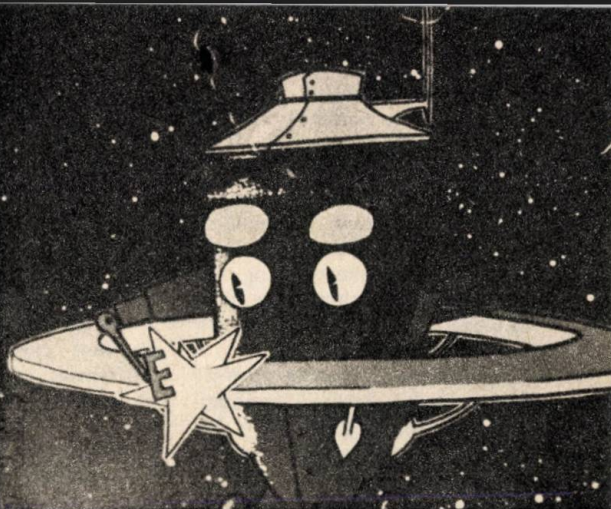
producției cinematografice, realizînd mai mult de un film de lung metraj anual la un milion de locuitori.

Pornind de la stadiul unei producții artizanale, în măsură să ofere sporadic cîte unul sau două filme pe an, cinematografia noastră a cunoscut în anii socialismului o asemenea sporire a potențialului ei de producție, odată cu efectele unei preocupări ideologico-politice

Dacii de Sergiu Nicolaescu (1966): O privire cuprinzătoare și dramatică asupra începuturilor poporului nostru

Tudor de Lucian Bratu (1962): primul pas în epopeea națională, primul succes al filmului istoric românesc





Răscoala de Mircea Mureșan (1965): «Opera prima» la Cannes-1966. Intrarea în arena internațională a tinerei generații de regizori

Scurtă istorie de Ion Popescu Gopo (1957): «Palme d'Or» la Cannes-1957. Omulețul său, prima vedetă internațională a filmului românesc

men al conștiinței noastre

Întîlnirile cu secretarul general al partidului și președintele țării, au fost, pentru noi toți, o înaltă școală a exigenței

stimulatoare, încît am putut asista, în acești 30 de ani, la nu mai puțin de 300 de premiere cu

filme de lung metraj autohtone, cărora li s-au adăugat miile de acte ale documentarelor, filme-

lor de animație sau utilitare.

Două date fundamentale în istoria cinematografului românesc: 1971 și 1974

Aproape jumătate din cele 300 de premiere ale acestor 30 de ani — respectiv 145 — au avut loc în ultimii 8 ani, ca urmare a avîntului imprimat întregii ac-

Puterea și Adevărul de Manole Marcus (1971): o reușită memorabilă a filmului-dezbateri politică. Un film de referință



Nunta de piatră de Dan Pița și Mircea Veroiu (1972): o înaltă cotă estetică în ecranizarea clasicii



tivități cinematografice de întâlnirile **tovarășului Nicolae Ceaușescu** cu creatorii de filme, din 1971 și 1974.

Astfel, dacă pe ansamblul perioadei socialiste a cinematografilei noastre, revin cu precizie fiecărui an, în medie, cite zece premiere cu filme de lung metraj, după 1971 cifra tinde să se dubleze, atingând nivelul mediu de 18 premiere anual.

În cuvântările rostite la întâlnirile sale cu cineștii, conducătorul partidului și al țării a oferit tuturor un înalt exemplu de analiză a cerințelor de ordin ge-

neral, ca și a celor specifice, ale cinematografilei și artei românești contemporane. Un adevărat program metodic, precizând principiile, prioritățile și mijloacele a fost conturat cu aceste prilejuri, prin analiza realistă și clarvăzătoare a etapei în care se află cinematografia românească și a perspectivelor sale.

«În anii de după 23 August, au fost create zeci și zeci de filme, dintre care unele de o valoare ridicată», a apreciat încă de la prima întâlnire **președintele Nicolae Ceaușescu**, amintind totoda-

tă că «avem totuși, în acest domeniu, și o anumită experiență din anii dinaintea războiului». Ilustrând în modul cel mai semnificativ atenția și încurajarea pe care partidul și întregul popor le acordă artei noastre, secretarul general mărturisea: «**Mă număr printre aceia care au văzut aproape toate filmele realizate în România — în ultimii zece ani le-am vizionat absolut pe toate.**»

Tocmai această atență cunoaștere, pînă la gradul unei statornice pasiuni, stă la baza hotărîrilor cardinale care și-au avut punctul de plecare în aceste întâlniri, înscrise în linia gîndirii și acțiunii revoluționare promovate de partid, de secretarul său general, în anii de după Congresul al IX-lea. Aceste hotărîri au însemnat implicit respingerea unor prejudecăți sectare care afectaseră, în primele două decenii, dezvoltarea cinematografilei noastre, datorită, de pildă, precarei formule nedialectice și infirmate de propria noastră experiență, «filme puține, dar bune».

«Înțeleg și împărtășesc dorința unanimă — spunea încă în martie 1971 **tovarășul Nicolae Ceaușescu** — de a da posibilitate scenariștilor, regizorilor și artiștilor să-și pună în valoare talentele; este justificat și necesar. Trebuie, firește, ca și în acest domeniu, al creației cinematografice, «fiecare pasăre să cînte în pomul său» — cum spunea cineva aici. Dar ce să facem dacă avem numai nouă pomi, dacă scoatem doar nouă filme pe an? Unde să cînte toate păsările? Deci întrebarea care ar trebui să ne-o punem în primul rînd este: de ce scoatem așa de puține filme?»

Producția cinematografică și din punct de vedere calitativ

Odată cu indicațiile concrete privind depășirea nivelului la care se afla filmul românesc la începutul acestui deceniu, casele



de filme și creatorii înșiși au în cuvântările tovarășului **Nicolae Ceaușescu** un îndreptar cu caracter permanent, prin care sînt puse în lumină îndatoririle de prim ordin care ne stau mereu în față. Astfel, încă din martie 1971, fixîndu-se ca obiectiv imediat realizarea a cel puțin 25 de filme de lung metraj anual, a fost subliniată cu toată claritatea importanța dobîndirii unei calități superioare în creația dedicată ecranului: **«Desigur, din acest punct de vedere, al cantității, această sarcină se poate realiza, pînă la urmă, mai ușor. Trebuie însă să privim producția cinematografică și din punct de vedere calitativ»**

În anii care au trecut, criteriul calității s-a impus tot mai mult, în toate sferele vieții noastre naționale, pentru a se concretiza, după istoricul Congres al XI-lea al partidului, care a adoptat Programul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintării României spre comunism, la Conferința națională din 1977, în deviza transformării cantității într-o nouă calitate. Ca atare, putem spune că producătorii de filme, cineștii și colaboratorii lor au beneficiat și beneficiază în permanență de această indicație de partid privind primatul calității, în spiritul unei înalte răspunderi față de destinul artei românești, izvorîtă din conștiința faptului că rațiunea și calea de manifestare a creației artistice autentice sînt acelea de a realiza **«opere de mare valoare»**, **«opere mari»**, **«filme de mare valoare»**, **«într-o formă mult mai expresivă»**, cum a arătat cu insistență tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, la întîlnirea cu cineștii din 1974, la Congresul culturii și educației socialiste, la întîlnirile cu creatorii din domeniul literaturii și celorlalte arte.

«Este necesar să avem în vedere că filmul își are legile lui artistice»

Nimic mai străin de spiritul în care partidul și secretarul său general îndrumă creația artistică

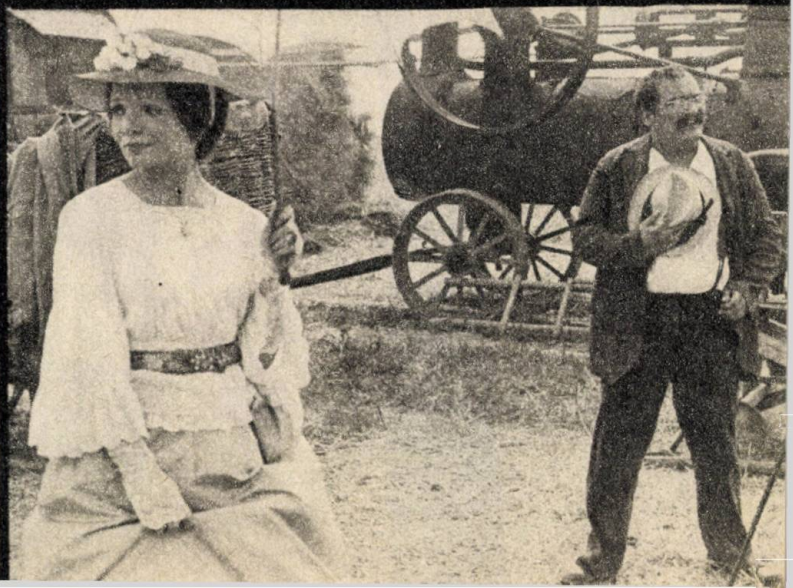


Dincolo de pod de Mircea Veroiu (1976): pagină de certă valoare în cine-literatura noastră



Felix și Otilia de Iulian Mihu (1972): o abordare strălucită a operei călinesciene

Tănase Scatiu de Dan Pița (1976): o privire cinematografică contemporană asupra unui clasic al literaturii



*Ștefan cel Mare —
Vaslui 1475
de Mircea Drăgan
(1975): un film
dedicat unui mare
domnitor
și unei epoci
de glorie*



decit ilustrativismul comod, schemele general-valabile sau soluțiile de minimă rezistență: «Dumneavoastră știți că și o idee bună, dacă e prezentată într-o formă plictisitoare, poate avea, câteodată, o influență mai rea decât dacă n-ar fi prezentată deloc. Pe lângă conținutul de idei — care trebuie să stea permanent în atenția noastră — este necesar să avem în vedere că filmul își are legile lui artistice. Numai în măsura în care este accesibil, plăcut, interesant, el poate exercita o influență puternică asupra spectatorilor, asupra maselor populare».

O mare atenție s-a acordat, în îndrumările secretarului general al partidului, abordării cu profunzime și curaj a problemelor contemporane, personalităților și momentelor de importanță covârșitoare din istoria îndelungată a țării, care pot inspira opere de seamă, realizate sub semnul veridicității, modalităților de lucru în realizarea scenariilor, în așa fel încât să se asigure contribuția mai multor scenariști în tratarea aceluiași teme: «trebuie să punem în fața creatorilor de scenarii sarcina de a gândi și lucra într-un tempo mai modern, de a produce mai multe scenarii, ușurând cinematografilei posibilitatea de a alege ceea ce este mai bun.»

De o deosebită actualitate este aprecierea privind preocuparea forurilor competente pentru continuă ridicare a nivelului ideologic și calificarea profesională a creatorilor și a colaboratorilor lor: «Cred — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, că este necesar să acționăm mai ferm pentru a asigura creșterea nivelului general al cadrelor — de la scenariști și regizori până la tehnicieni. Numai astfel se vor putea realiza filme care să corespundă în măsură tot mai mare necesităților etapei actuale, cerințelor partidului, așteptărilor întregului popor. Avem cadre bune, dar trebuie organizat și mai temeinic în acest domeniu

procesul reciclării, perfecționării și ridicării continue a nivelului de cunoștințe, inclusiv de ordin artistic care, în cinematografie, au o importanță mare».

**Să punem cu obiectivitate
în evidență reușitele,
respingînd lucrările facile
și sărace în idei**

Nu există sector important din cinematografia noastră care să nu găsească în cuvîntările tovarășului **Nicolae Ceaușescu** idei directoare de o vibrantă actualitate, comprimînd în formulări de mare ascuțime caracterizări și îndemnuri de o perfectă îndreptățire: «**Ziarele, revistele de specialitate, criticii de artă trebuie să analizeze fiecare film cu cea mai înaltă exigență și cea mai profundă principialitate, în lumina concepțiilor noastre despre lume și societate, punînd cu obiectivitate în evidență reușitele, promovînd creațiile valoroase, și respingînd, în același timp, lucrările cu orientare greșită, de prost gust, facile, sărace în idei**».

În același timp, dincolo de indicațiile exprese și cerințele practice formulate în atenția diferitelor categorii de creatori, a producătorilor și factorilor de răspundere, întîlnirile cu conducătorul partidului și al țării au fost și sînt pentru noi toți o școală. O școală a exigenței, a înaltei rigori intelectuale și morale, a nobilei aspirații a artistului către desăvîrșire, departe de orice automulțumire, străin de suficiența care răpește adeverata perspectivă asupra valorilor.

De la aprecierile generale, privind reușitele și experiența pozitivă a cinematografiei noastre, pînă la considerațiile metodice asupra climatului de lucru din acest sector al frontului nostru ideologic, de la indicațiile referitoare la frecvența regizorilor pe platouri, afirmînd în permanență criteriul calitativ și valoric, drept jalon sine-qua-non al creației și criticii cinematografice, pînă la

Mihai Viteazul
de Sergiu Nicolaescu
(1970): un personaj
istoric
dinspre legendă
spre adevăr,
dinspre istorie
spre actualitate





Pentru Patrie
de Sergiu Nicolaescu (1977):
un moment fundamental
al luptei pentru independență.
O filă durabilă
în realizarea
epopeii naționale

sarcinile trasate producătorilor și organelor de resort pentru așezarea pe baze noi a activității scenaristice și a reciclării cadrelor, cuvântările tovarășului **Nicolae Ceaușescu** se constituie în programul de lucru al cineaștilor. În lumina acestuia trebuie să ne analizăm atât rezultatele obținute în cei 30 de ani de film socialist, cât și îndatoririle noastre de viitor.

Un îmbold la autodepășire: Festivalul «Cîntarea României»

Repetatele retrospective prieluate de evenimentele de interer național sau de marcarea unor date importante ale istoriei filmului românesc ne-au permis să invocăm adesea realizările și momentele reprezentative ale acestor trei decenii. În aceste rememorări metodice, ca și în analizele aplicate pe care critica le practică din ce în ce mai sistematic, au fost citate adesea titluri și autori, atât din anii pionieratului, cât și de pe parcursul maturizării filmului românesc, în deosebi din ultimul deceniu.

Premiile, mențiunile și diplomele de participare ale filmelor noastre de lung și scurt metraj, la concursurile și festivalurile interne și internaționale, iar în ultimul timp în cadrul cuprinzătoare mișcări a muncii și creației care este Festivalul național «Cîntarea României» au făcut, deasemenea, ca numeroase filme de toate genurile să revină în atenția noastră, unele dintre ele devenind familiare tuturor cineaștilor și spectatorilor din țara noastră.

De aceea, important ni se pare în acest moment nu de a repeta încă odată lista lucrărilor memorabile sau meritorii, ci de a observa că, dacă evidențierea reușitelor a făcut obiectul unei preocupări insistente a criticii și publicisticii noastre, nu același lucru se poate spune despre diferențierile calitative care se impun a fi semnalate între lucrările valoroase sau meritorii și cele mediocre sau submediocre.

► *Veronica*
de Elisabeta Bostan
(1972):
primul musical
dedicat copiilor,
un film cu succes
la toate vîrstele

Veronica



Fără a da cituși de puțin curs deprecierii sau discreditării, avem pe viitor obligația de a asigura un plus de acuitate a disocierilor critice, afirmarea plenară a unei adevărate școli de critică, analitică și aplicată, a unei critici care să nu se mulțumească a fi la nivelul curent al producției, ci să devanseze în mod programatic creația, contribuind la luminarea căilor ei de împlinire superioară.

Ridicînd la un nivel mai înalt de rigoare și acuitate însăși cronica de premieră, avem mai ales obligația să observăm că în fața noastră se deschid cîmpuri mult mai largi de cercetare, cu obligația de a oferi cineaștilor și cinefililor tablouri mult mai concludente ale principalelor direcții de preocupări tematice și de gen ale cinematografei noastre, studii de anvergură privind nivelul atins și limitele semnalate în consacrarea personalităților artistice, în afirmarea seriilor și generațiilor de realizatori.

La împlinirea a 30 de ani de producție cinematografică socialistă, obligația criticii de a elabora Istoria filmului românesc, fie sub forma unui tratat, fie pe calea unor ample contribuții monografice și eseistice, se impune, de asemenea, ca una dintre sarcinile de căpetenie ale viitorului imediat.

Dezvoltînd premisele și inițiativele prin care s-au afirmat în acest răstimp, critica și publicistica cinematografică se vor manifesta astfel în continuare, cu mai multă elocvență, ca o parte integrantă a cinematografei na-

Haiducii
de Dinu Cocea (1963):
un film popular
despre puterea
de fascinație
a eroilor populari



Setea
de Mircea Drăgan (1960):
o impresionantă
imagine cinematografică
a transformărilor
revoluționare
din lumea satului



ționale, militante mai eficace pentru un destin mai înalt al filmului românesc și al culturii noastre cinematografice, devenind o punte armonios arcurită între cineaști și cinefili, între profesio-

niști și amatori, un ferment viu al activității ideologice-educative din cadrul Festivalului național «Cîntarea României».

Valerian SAVA

Barba verde
de acasă
de Stere Gulea (1977):
satul nou văzut
cu ochiul proaspăt
al tinerei generații



Două sau trei lucruri des



Un poem cinematografic
dedicat țării
și fiilor ei:
Cîntarea României
(regizori Ion Moscu
și Dumitru Done)



Un moment
din lupta pentru
independență
a poporului român.
O nouă contribuție
la edificarea
epopeii naționale:
Pentru Patrie
(regizor
Sergiu Nicolaescu)

**Bătălia nu se dă pe terenul vîrstei,
ci al calității.**

**Nu există «tineri» și «vîrstnici».
Există talente, există valori.
Și mai există netalente și nonvalori**

Cinema

La ora la care dăm la tipar Almanahul, am trecut demult de toamna bobocilor și, refuzînd cu încăpăținare o iarnă a nemulțumirilor noastre (cinematografice) sau mai exact spus, încercînd să transformăm mulțumirea și nemulțumirea în experiență, acceptînd cu luciditate că în lumea noastră, lume de ce-

luloid nu pot să nu existe și avării și rătăcirii, încercăm să privim înapoi, nu cu minie, ci cu un gînd fix, aproape obsedant: *Revanșa!* Învățînd din bune și din rele, breasla cineaștilor, adică noi toți laolaltă, trebuie să facem tot ce ne stă în putință, ca să cîștigăm cea mai dificilă revanșă. Revanșa noastră asupra noastră. Dar acest gînd este mai mult o concluzie, iar un

pre '78-ul cinematografic

articol nu trebuie început cu sînt filmele anului '78 și să le sfîrșitul.

Să vedem, deci, mai întîi care

sînt filmele anului '78 și să le notăm în ordinea premierelor:

● **Acțiunea «Autobuzul»**, Casa 5; scenariul Ioan Grigorescu; regia Virgil Calotescu;

● **Cîntarea României**, Casa 4; scenariul și regia Ion Moscu și Dumitru Done;

● **Trepte pe cer**, Casa 3; scenariul și regia Andrei Blaier;

● **Profetul, aurul și ardelenii**, Casa 3; scenariul Titus Popovici; regia Dan Pița;

● **Urgia**, Casa 4; scenariul Fl. N. Năstase; regia Iosif Demian și Andrei Blaier;

● **Eu, tu și Ovidiu**, Casa 5; scenariul Al. Struțeanu, Beno Meirovici, Geo Saizescu; regia Geo Saizescu;

● **Ediție specială**, Casa 1; scenariul Beno Meirovici și Mircea Daneliuc; regia Mircea Daneliuc;

● **E atît de aproape fericirea**, Casa 4, scenariul Constantin Stoiciu; regia Andrei Cătălin Băleanu;

● **Minia**, casa 4; scenariul Alecu Ivan Ghilia; regia Mircea Veroiu;

● **Septembrie**, Casa 5; scenariul și regia Timotei Ursu

● **Rătăcire**, Casa 4; scenariul Ion Băieșu și Alexandru Tatos; regia Alexandru Tatos;

● **Aurel Vlaicu**, Casa 5; scenariul Eugenia Busuioceanu; regia Mircea Drăgan;

● **Pentru patrie**, Casa 3; scenariul și regia Sergiu Nicolaescu;

● **Doctorul Poenaru**, Casa 1, scenariul și regia Dinu Tănase;

● **Melodii, melodii**, Casa 1; scenariul și regia Francisc Munteanu;

● **Avaria**, Casa 1; scenariul Dorel Dorian; regia Ștefan Traian Roman;

● **Revanșa**, Casa 5; scenariul: Sergiu Nicolaescu, Vintilă Corbu, Eugen Burada, Mircea Gîndilă, regia: Sergiu Nicolaescu;

● **Cianura și picătura de ploaie**, Casa 3; scenariul: Virgil Mogoș, Manole Marcus; regia Manole Marcus;

● **Gustul și culoarea fericirii**, Casa 1, scenariul Gheorghe Manole; regia: Felicia Cernăianu;

● **Înainte de tăcere**, Casa 1, Scenariul și regia Alexa Visarion

reprezintă o caracteristică a secolului cinematografic expus mai sus? Deci, primul punct comun: fluctuația valorii.

Deasupra medianei, cîteva filme de genuri diferite, dar de o incontestabilă soliditate a ideii și a expresiei. De cealaltă parte a medianei, pelicule de o inconsistență surprinzătoare chiar pentru un cinefil tăbăcit. În bilanțul aceleiași case, iată, deci, un film de alură europeană ca **Ediție specială**, un **Doctorul Poenaru** mai mult decît meritoriu, iar alături o producție de cineclub inexperimentat ca **Melodii, melodii**. În bilanțul aceluiași colectiv de producători (altul!), iată **Revanșa**, filmul unui profesionalism de înaltă clasă (înregistrînd, dealtfel, și un succes fulminant de public), iată **Septembrie** «film de actualitate» de

Viața unei epoci prin destinul unui om: Ediție specială
(regizor Mircea Daneliuc)



Materia pe care o avem în față este extrem de felurită. Uneori variația trece în peștriș. Să încercăm, totuși, să prindem una-

două trăsături comune unui an, în care fluctuația a avut o amplitudine deosebit de mare. Dar oare nu chiar această fluctuație,



Pornind de la maistorașul Aurel...: Aurel Vlaicu (regizor Mircea Drăgan)

atentă observație și fină sensibilitate alături de un film ca **Aurel Vlaicu**, subiect destinat desigur unui alt destin, dar devenind în această versiune o demonstrație pînă la ora de față inexplicabilă (cel puțin pentru semnătura acestor rînduri), demonstrație nu de diletantism, căci diletantismul poate conține o anumită doză de candoare atășantă, ci pur și simplu o demonstrație de non-profesionalism.

Lăsăm, deci, în spate un an cu cîteva puncte de sprijin ferme, cu cîteva producții medii onorabile, dar și un an cu destul de multe hîrtoape. Nimeni nu poate imagina o producție anuală fără puncte slabe. Ba chiar, pînă la un anumit coeficient, eșecul trebuie să fie și el acceptat ca una din datele, nefericite desigur, dar obiective. Ceea ce am vrea să semnalăm ar fi, deci, nu diferențele de valori sau decalajele și ele inevitabile, ci o anumită «stare de salt», dar salt nu în planul valorilor, care pot fi mai masive sau mai pîrpirii, ci salt din planul valorii în planul non-valorii. Al non-valorii previzibile. Un scenariu ca cel de la **Gustul și culoarea fericirii** poartă în el un destin pe care, zic eu, nici Fellini sau Bergman, supervizați de Orson Welles, nu l-ar fi putut modifica în esență. În aparență da, dar nu în esență.

O altă trăsătură semnificativă: în ultimul timp, și poate cu precădere în ultimul an, am asistat

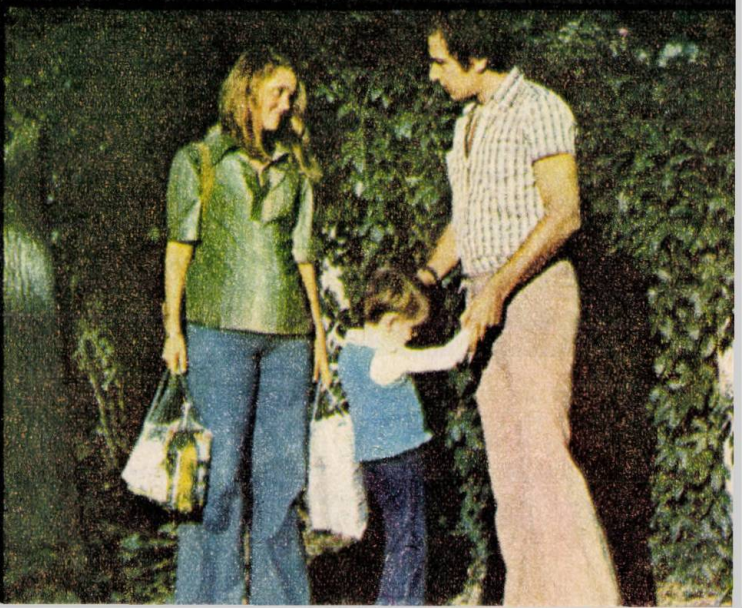


Discutabila fericire...:

Gustul și culoarea fericirii (regizor Felicia Cernăianu)

Geografia, geologia și psihologia fericirii:

E atît de aproape fericirea (regizor Andrei Cătălin Băleanu)



cu toții la promovarea curajoasă (uneori, s-ar putea spune, chiar temerară) a unui larg dețasament de nume noi. Noi ca autori de lung metraj, Ion Moscu și Dumitru Done, autorii acelei impunătoare **Cîntări a României**, vin, după cum se știe, din documentar; Iosif Demian, co-autor al **Urgiei**, vine de la operator; Alexa Visarion vine din teatru, eroina filmului **Septembrie**, Anda Onesa, vine de pe băncile liceului, etc. etc. Aducerea în perimetrul cinematografiei a devenit nu pentru toate casele de filme, dar pentru cinematografia noastră luată în ansamblu, o preocupare constantă și benefică. Statisticile în materie de artă sînt discutabile, dar este un fel de record internațional faptul (chiar dacă el conține o oarecare doză de aproximatie) ca din trei realizatori, unul să fie debutant sau nou venit sau tînăr. Asupra acestei noțiuni de tînăr s-ar putea face o serie de precizări, cuvîntul tînăr începînd să capete la unii critici o accepție extrem de elastică, o serie de autori considerați tineri, fiind despărțiți de colegii lor, considerați vîrstnici, doar de vreo 4—5 ani. Precizări de genul: pînă la ce vîrstă un cineast poate fi numit «tînăr cineast»? ni se par, cel puțin în acest context, și copilărești și inutile. Ideea de a îmbrățișa tinerețea ca pe o calitate artistică «în sine» mi se pare la fel de șubredă, de vreme ce se vede cu ochiul liber că un Titus Popovici — anul ăsta ne-a adus pe acel savuros **Profet...** — un Titus Popovici, zic, azi scenarist matur, va infuza, după toate semnele de pînă acum, un suflu înnoitor chiar cînd va ajunge cine-decan de vîrstă, în timp ce cîteva nume «proaspete» (parcă aici n-ar fi cazul să dăm exemple) aduc din primul foc o avalanșă de ticuri obositoare, bătrînești, de soluții gata mestecate. Mestecate de alții și cu mulți, foarte mulți ani în urmă.

Să lăsăm deci pentru altă dată încercarea de a schița o fizionomie a generațiilor în cinematografia noastră, dar să ne oprim asupra acestui fapt, care,



O parabolă pe tema: nu tot ce strălucește...
Rătăcire (regizor Alexandru Tatos)



Profilul iubirii între două fețe ale adolescenței:
Septembrie (regizor Timotei Ursu)

Suspens, substanță, pitoresc:
Acțiunea «Autobuzul» (regizor Virgil Calotescu)





Observația psihologică și analiza socială în costume de «policier»: *Cianura și picătura de ploaie* (regizor Manole Marcus)

Cu aparatul la mare altitudine, adică pe stâlpi de înaltă tensiune: *Trepte pe cer* (regizor Andrei Blaier)



O nuvelă de Caragiale în viziunea unui regizor care trece de la teatru la film: *Înainte de tăcere* (regizor Alexa Visarion)



cîteva ani era un fapt mai mult abstract, un subiect teoretic, dar acum devine o realitate palpabilă, care începe să aibă o greutate din ce în ce mai mare în ansamblul cinematografiei noastre, în care apariția tinerilor oricît am vrea să ne ascundem după deget, a creat o anumită tensiune. Tensiunea între «les anciens et les modernes» se știe, nu apare în lume, acum, pentru prima oară. Împărțirea cineaștilor, nu după criteriul valorii, ci după criteriul vârstei mi se pare un act păgubitor. Nu o spunem noi. Ne-o arată viața. Viața cinematografică. Climatul cinematografic în care se fac simțiți din ce în ce mai insistent cîteva cvasi-juni, care imitînd pe unii din semenii lor maturi la fel de muți în fața artei, la fel de limbuți în fața publicității, juni care, negăsind înăuntrul lor talent și mesaje, caută în afara lor protecție și suporteri. Apare — deasemeni la unii — o înțelegere cam forțată a verbului a înlocui, întrucît, așa după cum zicea un savant al nostru, acești «unii» se pregătesc nu să înlocuiască, ci să ia locul, ceea ce trebuie să recunoaștem e cu totul altceva. Reacțiile cu semn contrar nu întîrzie nici ele să se arate, căci alături de noul venit care gîndește «scoală-te tu ca să mă așez eu», apare tipul de «vete-



Anotimpurile omului și ale pământului natal: *Urgia* (regizori Iosif Demian și Andrei Blaier)

1907, văzut de ochii celor «care nu mai pot răbda»: *Minia* (regizor Mircea Veroiu)



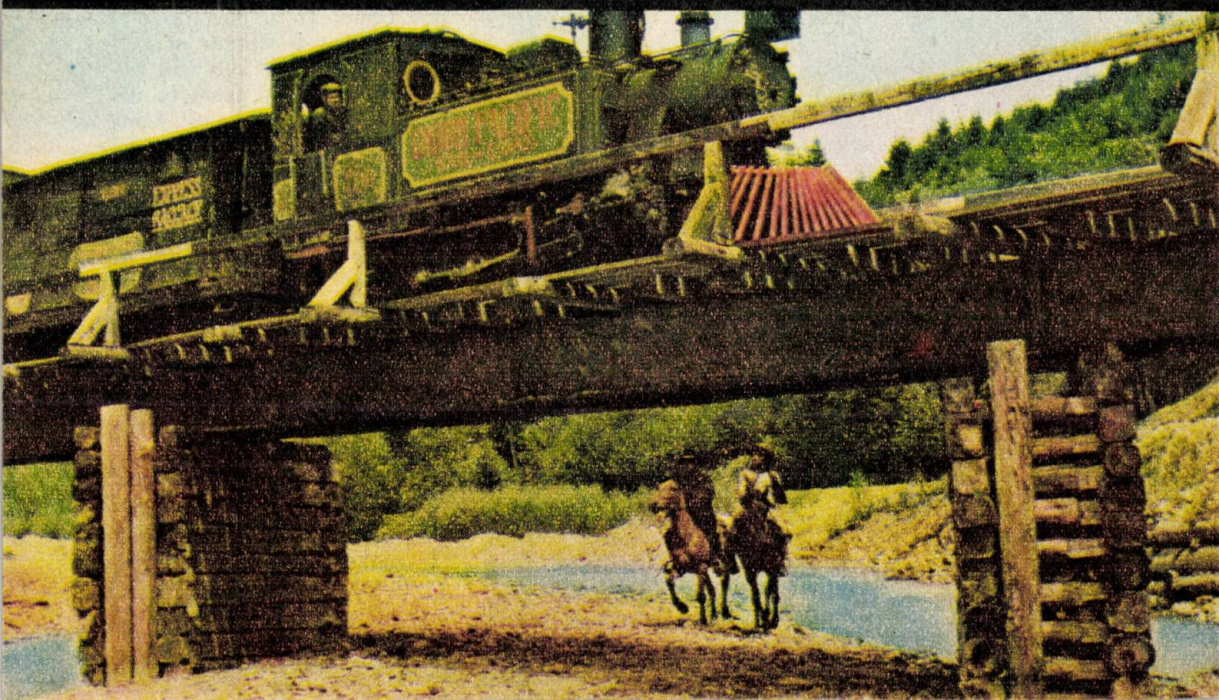
ran», care înțelege că a preda făclia este ca și cum a-i da unui vecin bolta ta de viță. De ce s-o dai? «Ai, Dai, N-ai». Unii își închipuie că a da făclia din mină înseamnă a rămâne cu minile goale. Tu ai purtat-o pînă acum. Mina și făptura ta străluceau tot timpul sub acea frumoasă vilvătaie și acum tu dai torța. O dai! Dai, n-ai! Rămii în penumbră, în umbră, în întuneric. Poate chiar în uitare. Dar predarea torței poate — nu poate, trebuie — să fie imaginată și altfel. Un om ține în mină o mare lumină. O torță. O torță pe care o duce alergînd. Un altul vine din urmă, se apropie, îl ajunge. Torța lui nu s-a aprins încă. El, noul alergător, este încă la început de drum. Noul venit se apropie de vechiul alergător. Îi cere foc. Vechia torță se apleacă spre noua, viitoarea, torță. O aprinde. Aprinzînd-o, făcînd-o să ardă și ea, torța lui nu s-a stins. Dacă



▲ O poveste pentru descrețit frunțile...: *Eu, tu și Ovidiu* (regizor Geo Saizescu)

◀ Dincolo de acțiunea trepidantă, un film politic și un mare succes de public: *Revanșa* (regizor Sergiu Nicolaescu)

O savuroasă comedie. Un western à la „Pe Mureș și pe Tîrnave“: *Profetul, aurul și ardelenii* (regizor Dan Pița)





**Efortul de a fi
la înălțimea
unui roman
de prima mărime:
Doctorul Poenaru
(regizor Dinu Tănase)**

noua torță arde cu flacără mare, asta nu înseamnă că vechea torță o să ardă cu o flacără mai mică. Fiecare arde cu flacăra propriei sale feștile. Focul nimănu nu s-a făcut mai mic, focul nimănu nu s-a stins, focul nimănu nu și-a pierdut strălucirea, dacă dintr-un foc s-a aprins un alt foc. O flacără nu devine mai mică dacă aprinde o altă flacără. Aici este unul din nenumăratele sensuri ale expresiei «a da lumină». Anul cinematografic '78 ne întărește în convingerea că, dacă în cinematografia noastră se dă o luptă — și se dă, pentru că în orice organism în măsura în care e viu «se dă o luptă» — lupta nu este și nu poate fi între cei vechi și cei noi, ci între cei talentați și cei ne-talentați, între cei ce au ceva să spună și cei care n-au nimic de comunicat omenirii. Sau nu mai au. Sau au, dar acest ceva este atât de minuscul și de spălăcit, încât ochii contemporanilor nu-l zăresc. Iar dacă-l zăresc, nu-l observă.

Ecaterina OPROIU

**O peliculă foarte, foarte estivală:
Melodii melodii (regizor Francisc Munteanu)**



Filmele
anului '79

Cu fața spre viitor

Un panoramic pe platourile de filmare ale anului 1979 este prin firea lucrurilor (dat fiind că-l întocmim în ultimele luni ale anului 1978) un panoramic al proiectelor, al ipotezelor. El va fi întotdeauna «unscharff», adică va avea și zone mai puțin clare și elipse, și lucruri fără contur ferm. El va semăna mai curînd cu o «prospecție». O prospecție care credem noi e utilă pentru cei care așteaptă răspuns la întrebarea:

Ce filme românești vom vedea în 1979?



Un panoramic 1979 are o viață mai lungă decît lunarul său confrate din revistă. El este actual, cel puțin de la 1 ianuarie 1979 pînă la 1 ianuarie 1980. Actual, în înțelesul pe care îl dă cuvîntului, profesorul D.I. Suchianu în «Foste adevăruri viitoare», o fermecătoare culegere de studii literare (unde aflăm și o polemică cinematografică cu George Călinescu). «Actualitatea e un curios prezent, un prezent plin, care face, instantaneu, să explodeze, durabil, o mulțime de cauze pricinuitoare precum și o mulțime de consecințe previzibile. O permanentă logodnă de trecut și viitor». Oricît ar părea de ciudat, nu viitorul, ci trecutul (cărui îi substituim memoria noastră de iubitori ai filmului) e cel care sporește interesul acestui panoramic. Păstrăm în memoria noastră, o dată cu titlurile filmelor care ne-au plăcut, **cîteva repere: nume de regizori, de scenariști...**

Ce poate fi mai firesc decît să-i căutăm în proiectele caselor de film pe anul viitor? Să ne bucurăm atunci cînd un nume re apare după o absență (prea) îndelungată, să ne reînnoim speranțele atunci cînd auzim nume (și mai ales idei, teme, subiecte) noi — știind că iepurile sare uneori și de unde nu te-ai aștepti — sau să ne întristăm că nici de această dată, nu figurează, măcar cu titlul de ipoteză, creatori de prestigiu cum ar fi de pildă acel regizor de teatru și film, care în 1965 primea premiul pentru regie la Cannes...

Ne-au ajutat în întocmirea acestui tur de orizont directorii caselor de filme cărora le mulțumim, le dorim «să-și vadă visurile cu ochii» (uneori cînd e cazul, chiar cu un ochi critic), să-și vadă toate aceste proiecte realizate, ca și împlinirea unui vis mai vechi — de a avea săli pline la toate filmele românești.



**CASA 1 — director
Ion Bucheru:**

«Trei dintre filmele proiectate pentru 1979 s-au terminat în 1978. **Ciocolată cu alune** (scenariul Vintilă Ornar, Gheorghe Naghi; regia Gheorghe Naghi), **Banda de magnetofon** (scenariul Haralamb Zinca, Nicolae Mărgineanu; regia Nicolae Mărgineanu) și **Al patrulea stol** (scenariul și regia Timotei Ursu, după piesa lui Mihail Sebastian «Jocul de-a vacanța»). Deci, în locul lor vom realiza altele...

● **Dumbrava minunată** va fi primul film al casei noastre ce va intra în producție în 1979. Scenariul, scris de Draga Olteanu-Matei, este o ecranizare a cunoscutei opere sadoveniene. Un film pe care-l pregătim de multă vreme, dar pentru care am găsit abia de



O carte de succes:
«**Clipa**»
de Dinu Sărațu.
O ecranizare
așteptată:
filmul cu
același titlu de
Gheorghe Vitanidis.
Casa 5
(cu Valeria Siciu)



Un miliardar
care n-a avut
de praz și nici
de Sucea poate
fi confundat
cu Nea Mărin?
(Amza Pellea,
interpret
și coscenarist
al filmului Nea Mărin
miliardar.
Regia
Sergiu Nicolaescu —
Casa 4)

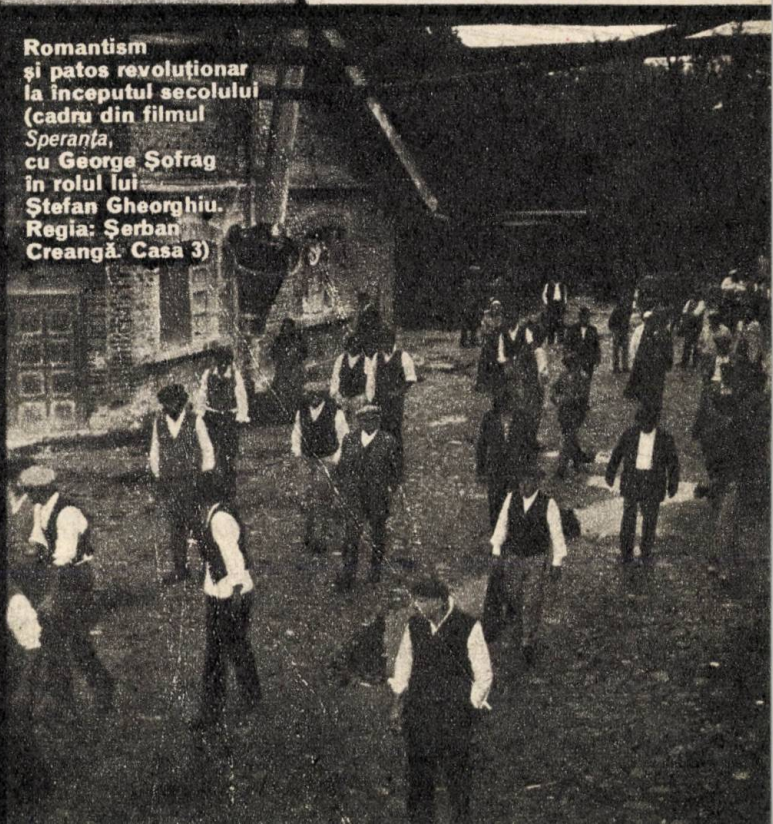
curînd soluția ce ne permite reali-
zarea elementelor fantastice ale
poveștii prin mijloace specific
cinematografice. N-am vrut să fa-
cem o feerie muzicală de mucava,
dorind ca relația om-natură să apară
cît mai realist, cît mai aproape
de stilul sadovenian. De altfel și
scenariul a fost conceput tot astfel,
ca un poem, ca un omagiu adus
naturii românești. Un recent experi-
ment al operatorului Mihai Popes-
cu — «ecoul vizual» — a deschis
noi perspective materializării acestor
deziderate ale echipei de crea-
tori. Fantasticul va apare așadar,
în plin real, filmat «pe viu» și nu
construit în atelierele de butafo-
rie...

Următoarele șase titluri ale pla-
nului pe '79 (pentru că șapte vor fi
de toate) urmează a fi alese din-
tr-un lot mai mare de proiecte,
aflate în diferite stadii de lucru.
Avansăm, dîndu-le șanse egale,
cu un minim de 15—16 scenarii.
Acelea dintre ele care se apropie
mai repede de condițiile, tematice
și calitative în primul rînd, sînt
cele care vor primi intrarea în
producție. În condițiile creșterii
considerabile a numărului de filme,
și planificarea noastră se schimbă.
Nu mai avem grijă doar să asigu-
răm ca pînă acum rezerva de trei
filme (pe lingă cele șase pe care le



Pe malul mării,
în ultimele zile
de toamnă,
un bărbat
și o femeie...
(Violeta Andrei
și Ștefan Iliescu
în Al 4-lea stol,
adaptare liberă
după piesa lui
Mihail Sebastian
«Iocul de-a vacanța».
Scenariul și regia:
Timotei Ursu —
Casa 1)

Romantism
și patos revoluționar
la începutul secolului
(cadru din filmul
Speranța,
cu George Șofrag
în rolul lui
Ștefan Gheorghiu.
Regia: Șerban
Creangă. Casa 3)





Vlad Tepes,
un domnitor cunoscut
și respectat
în Europa
secolului al XV-lea
(Stefan Sileanu



în rolul titular
și Gheorghe Kovacs
în filmul *Vlad Tepes*.
Scenariul:
Mircea Mohor,
regia: Doru
Năstase. Casa 5)

produceam), ci avem intenția să dublăm portofoliul, pentru a fi mereu gata de a lansa un nou film în Bufta... Dacă vom avea condițiile de producție necesare. Iată câteva repere din acest larg evantai de teme și autori:

● **Ziditorul** (scenariul și regia Alexa Visarion): nu e simpla ecranizare a baladei Meșterul Manole ci o viziune strict personală a unui creator contemporan asupra mitului. O ipoteză și un unghi de vedere foarte interesante. Debutul în film al regizorului (*Înainte de tăcere*) ne-a întărit convingerea că trebuie să facem acest film.

● **Vinovatul** — este titlul provizoriu al unui scenariu de Dorel Dorian, pe care intenționează să-l realizeze regizorul Constantin Vaini. Ca și celelalte scenarii ale lui Dorel Dorian și acesta se plasează în zona dezbaterii etice; un personaj confruntat cu greșelile sale mai vechi, omul în fața răspunderii propriilor sale acte. Colaborarea scenaristului cu regizorul, încă de la faza de sinopsis, face ca scenariul să fie mai puțin discursiv, mai cinematografic, decât scenariile anterioare ale aceluiași autor. În orice caz e un film în care, la capitolul

Destinele Herdelenilor — intelectualii satului — nu sînt mai puțin dramatice decît ale eroului principal, Ion (Tamara Buciuceanu, Octavian Cotescu, Romeo Pop, Rodica Negrea și Catrinel Dumitrescu în *Blestemul pămîntului* și al iubirii, ecranizare a romanului «Ion». Scenariul: Titus Popovici. Regia Mircea Mureșan. Casa 5)





stim din istorie ce gindeau
tinerii strâși în jurul
ulansterului de la Scăieni
a jumătătes secolului trecut.
Dar cum arătau ei?
Adrian Pintea și George Mihăiță
în Comuna din Scăieni.
Scenariul: Nicolae Dragoș
și Florian Avramescu
Regia: Savel Stîlopul. Casa 1)



Intr-un salon
din iarna
anului 1847...
(Gelu Nițu
și Gelu Colceag
în Vis de ianuarie.
Scenariul:
Anda Boldur.
Regia: Nicolae
Oprîtescu. Casa 5)

«actualitate», ne punem mari speranțe.

● Dumitru Solomon și Virgil Duda lucrează la definitivarea unei comedii, înscrisă la același capitol al actualității. Scenariul l-a interesat pe regizorul Cornel Todea. Subiectul este inspirat din viața studenților, surprinși într-un moment definitoriu — practica de vară — care polarizează caractere, obiceiuri, mentalități. Titlul: **Singur printre prieteni**.

● La un ambițios proiect de film lucrează regizorul Dinu Tănase. E vorba de elaborarea unui scenariu, pornit de la unul din firele narative conținute în romanul **Păsările** al scriitorului Alexandru Ivasiuc. Tematic, aș spune, că e cel mai important film din planurile Casei 1. Filmul va urmări procesul adâncirii democrației socialiste într-o mare uzină, tendință esențială și definitorie a întregii vieți sociale din România de azi. Un director cu excelente rezultate profesionale e surprins în momentul osificării proprii, survenită din închistarea într-un mediu de oameni interesați, care-i creează ruperea de legătura vitală cu masele. Ne propunem să nu eludăm laturile dificile ale acestui proces și nici prețul scump, plătit omeneste, pentru obținerea clarificării interioare și a clarificării relațiilor cu oamenii din jur. Îi va lipsi filmului acel «roz» cu care ne apropiem deobicei de asemenea povești. Regizorul Dinu Tănase reprezintă pentru Casa 1, întotdeauna, o garanție de reușită.

● Regizoarea Letiția Popa lucrează împreună cu scriitoarea Rodica Padina la un film cu subiect din actualitate, despre tineri (19—20 de ani) într-un mediu de șantier.

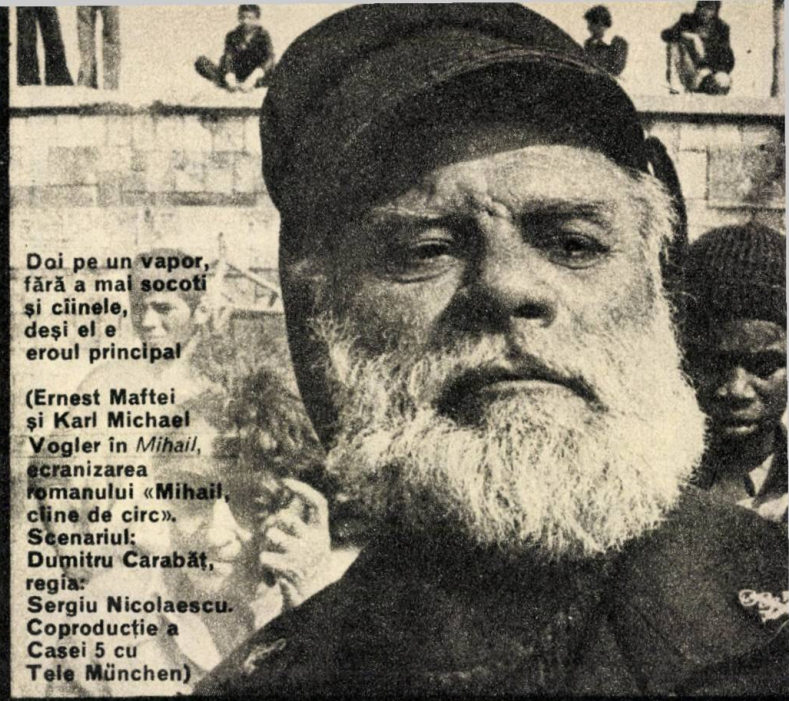
● Despre **Iancu Jianu** (scenariul Vasile Chiriță, Mihai Opreș și Dinu Cocea) putem spune că nici casa de filme, nici regizorul Dinu Cocea nu doresc să facă încă un film cu haiduci. Serialul «Haiducii», la vremea la care a fost făcut, a avut succesul de public meritat, fiind un gen bine constituit. **Iancu Jianu** va fi un film consacrat unei personalități devenită legendară, încercînd să pătrundă în mecanismul omenesc al constituirii acestei personalități. E vorba despre drama declanșată de parametrii contradictorii ai existenței sale; drama omului obligat să-și părăsească clasa și mentalitatea de clasă; drama celui care se vede nevoit să recunoască, la sfîrșitul vieții, că soluția pe care a dat-o prin pro-

Niciodată,
dar mai ales
într-un film
polițist,
nu trebuie
să ne luăm
după aparențe
(Mircea Albulescu
în *Banda
de magnetofon*
(Scenariul:
Haralamb
Zincă.
Regia:
Nicolae
Mărgineanu.
Casa 1)



Doi pe un vapor,
fără a mai socoti
și ciinele,
deși el e
eroul principal

(Ernest Maftei
și Karl Michael
Vögler în *Mihail*,
ecranizarea
romanului «Mihail,
cîine de circ».
Scenariul:
Dumitru Carabăț,
regia:
Sergiu Nicolaescu.
Coproducție a
Casei 5 cu
Tele München)



pria-i jertfă, nu e istoricește vali-
dată (istoria arătînd că drumul lui
Tudor Vladimirescu era cel apt,
la vremea aceea, să călăuzească
aspirațiile mulțimii). Un conflict
interior deci, și nu doar exterior,
de lupte și cavalcade.

● 1893, anul înființării P.M.S.D.R.-
ului și momentele din preajma a-
cestui an, vor constitui substanța
scenariului la care lucrează Nicolae
Dragoș și Florian Avramescu.

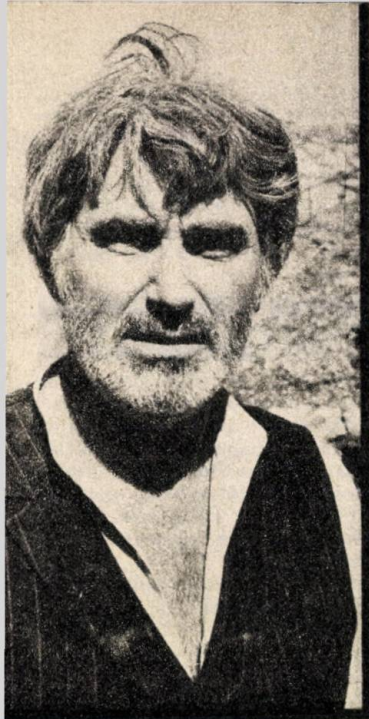
● Regizorul Timotei Ursu a re-
luat într-o formă nouă, un scenariu

mai vechi — Ziua pescărușului —
care acum se intitulează **Bună
seara, Irina**. O poveste într-un
mediu mai puțin investigat de
cineaști — al marinarilor de cursă
lungă — și în același timp, o pove-
ste de dragoste, alt teren abordat de
cineaști cu inexplicabilă timiditate.

● Regizorul Mircea Moldovan se
află într-o fază destul de avansată,
de lucru, la un scenariu cu un su-
biect din actualitatea șantierelor.
Va fi un film consacrat procesului
de recuperare morală a unor oa-

O lume la crepuscul. Eroi și destine ale unui amplu tablou social
(*Ioanide*, ecranizare a romanului lui George Călinescu.
Scenariul: Eugen Barbu. Regia: Dan Pița. Casa 4.
În rolurile principale: Marga Barbu,
Constantin Codrescu, Gheorghe Dinică,
Ion Pacea, Beate Fredanov)





care-l așteptăm cu interes.

● Pe lângă păstrarea autorilor consacrați, a unor autori care ne-au prilejuit reale satisfacții în anii trecuți, colaborăm cu noii veniți în filmul artistic de lung-metraj. Mi-ar fi ușor să dau nume, dar unele dintre ele nu spun nimic. Pregătim, de pildă, un scenariu de actualitate propus de Mihai Istrățescu. La început, a fost unul din numeroasele subiecte de film propuse de iubitori ai filmului, care nu sînt de profesie «scenariști». Mihai Istrățescu e redactor la Radio. A urmat o variantă, încă una... iar în 1979 sperăm să intre în producție. După cum se știe, numele noi, debuturile, nu ne sperie deloc. Dimpotrivă».

CASA 3 — director Eugen Mandric:

Pentru 1979 sînt în producție cele două filme ale Malvinei Urșianu: **Întoarcerea lui Vodă-Lăpușneanu** și **Ultimii Mușatini**.

● Se va continua evocarea unor episoade importante din lupta clasei muncitoare pentru drepturile sale, în anii dinaintea constituirii P.C.R. — în jurul anului 1910 — evocare începută cu filmul **Speranța** și de aceea aflată în faza de elaborare a scenariului cu aceeași echipă de realizatori. Deci scenariul va fi scris de Ion Pavelescu, Mihai Creangă, Șerban Creangă. Regia Șerban Creangă. Filmul se va numi **Labirintul**.



Moisei 1944. Lupta împotriva dușmanului nu se duce numai cu arma în mînă... (Mariana Mihut și Ion Dichiseanu în Ultima frontieră a morții. Scenariul: Nicolae Jianu. Regia: Virgil Calotescu. Casa 4)

meni, proces urmărit în timpul încheierii conștiințelor într-o colectivitate (eroii filmului sînt șoferi) care are de dus la îndeplinire o sarcină grea, complicată și cu termen scurt.

● Regizoarea Ada Pistiner lucrează, de asemenea, la o poveste interesantă de actualitate, după un roman de Ștefan Iureș (care e dealtfel și autorul scenariului).

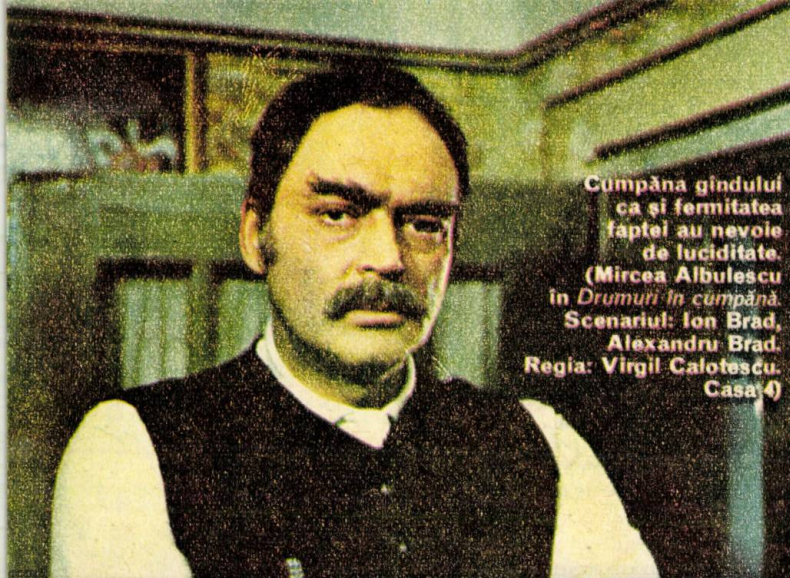
● Regizorul Stere Gulea lucrează cu Nicolae Mateescu la un scenariu cu subiect de actualitate, pe



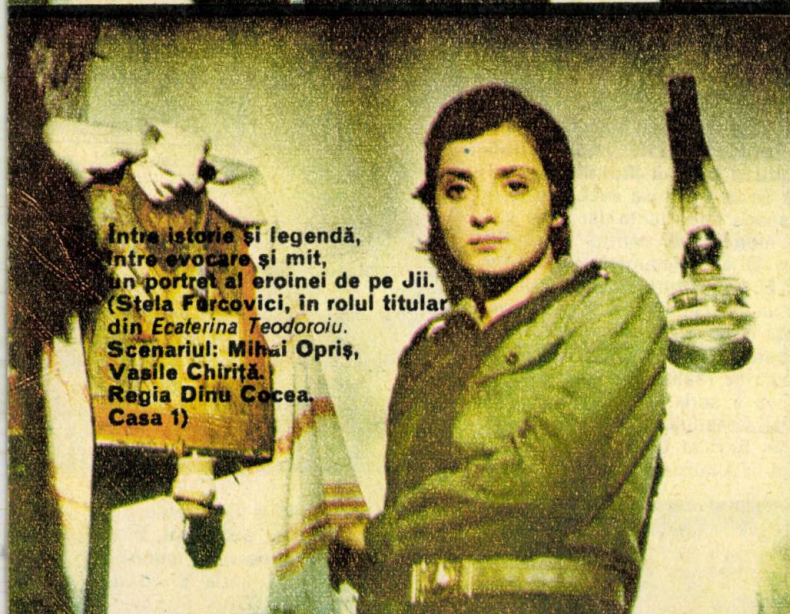
● Se va continua de asemenea **Profetul, aurul și ardelenii**, film care s-a bucurat de mare succes la public. Pentru seria a doua, același scenarist, Titus Popovici, și desigur, aceiași interpreți principali: Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan.

● Regizorul Mircea Daneliuc a terminat decupajul unui scenariu cu un subiect din viața tinerilor de azi.

● S-ar mai putea înșirui titluri cu tradiționala explicație «un film despre...», dar dat fiind că ele se află acum pe șantier, pe mesele de lucru ale creatorilor, unde după cum se știe jocul ipotezelor e nu o dată derutant și schimbător, titlurile s-ar putea înlocui, subiectele ar putea și ele suferi modificări, îmbunătățiri... Iată de ce în loc de titluri, Casa de filme 3 preferă să spună autorii cu care lucrează. Dintre scenariști: Dumitru Carabă, Horia Pătrașcu, Gheorghe Robu și



Cumpăna gândului
ca și fermitatea
faptei au nevoie
de luciditate.
(Mircea Albulescu
în *Drumuri în cumpănă*.
Scenariul: Ion Brad,
Alexandru Brad.
Regia: Virgil Calotescu.
Casa 4)



Între istorie și legendă,
între evocare și mit,
un portret al eroinei de pe Jii.
(Stela Fărncovici, în rolul titular
din *Ecaterina Teodoroiu*.
Scenariul: Mihai Opreș,
Vasile Chiriță.
Regia Dinu Cocea.
Casa 1)



O tragedie trecută
și învinsă bărbătește
noaptea de 4 martie 1977.
(cadru din filmul
Mai presus de orice.
Scenariul: Dan Pița,
Nicolae Mărgineanu,
Iosif Demian și Dan Mutașcu.
Regia: Dan Pița
și Nicolae Mărgineanu. Casa 3)

Anca Arion, Constantin Stoiciu.
Iar dintre regizori: Sergiu Nicolaescu, Cristiana Nicolae, Mihai Constantinescu, Andrei Blaier, Andrei Cătălin-Băleanu, Mircea Veroiu, Dan Pița. Nu vor lipsi firește ecranizările, dar nici aici nu poate fi vorba de certitudini, ci doar de propuneri.

CASA 4 — director Corneliu Leu:

«Se află pe platourile de filmare în diferite faze de lucru, trei dintre filmele anului 1979: **Ioanide** (scenariul Eugen Barbu, regia Dan Pița), **Ultima frontieră a morții** (scenariul Nicolae Jianu, regia Virgil Calotescu) și **Cîntarea României**, ediția II-a (scenariul Tudor Popescu).

● Dintre filmele care sperăm să intre în primele luni ale anului, l-aș numi primul pe cel mai ambițios dintre ele: **Burebista** (scenariul Mihnea Gheorghiu, regia Sergiu Nicolaescu). Și cum un astfel de film e limpede că nu va fi «ușor» la capitolele din deviz (ca orice reconstituire istorică de altfel), vom spune imediat titlul unui subiect din anii construirii socialismului.

● **Orgolii**, după romanul cu același titlu de Augustin Buzura. Regizorul Manole Marcus este de această dată și coscenarist, alături de autorul romanului.

● Revenind la scenariile inspirate din trecut, putem anunța filmul **Castelul din Carpați** al cărui subiect este preluat din romanul lui Jules Verne, văzut din perspectiva socială a luptelor memorandiste din Transilvania. Scenariul: Nicolae Dragoș și Mihai Stoian.

● **Dromichetes** (după piesa scriitorului D.R. Popescu) un film care se înscrie în cadrul epopeii naționale cinematografice.

● **Lumina palidă a durerii** va fi un film despre destinele oamenilor dintr-un sat de pe lângă Berca, în perioada 1914—1918, film la care lucrează George Macovescu (scenariul) și Iulian Mihu (regia).

● Avem în lucru și alte interesante scenarii pe teme ale actualității. Dintre scenariști lucrăm cu Horia Lovinescu, Alecu Ivan Ghilia, Pop Simion.

● Problema debutului, a înnoirii plutonului de autori de filme, a constituit o preocupare constantă a casei noastre. Regizorul Dan Necșulea va debuta, sperăm, pe marele ecran cu un scenariu scris după **Ștafeta nevăzută** de Paul Everac.

**CASA 5 — director
Dumitru Fernoagă:**

«În prima parte a anului 1979
producția Casei de filme 5 va fi
prezentă pe ecrane cu:

● **Clipa** (scenariul Dinu Săraru,
regia Gheorghe Vitanidis);

● **Vis de ianuarie** (scenariul
Anda Boldur, regia Nicolae Opri-
tescu)

● **Ion — Blestemul pământului**
și **Blestemul iubirii** (scenariul Ti-

tus Popovici, regia Mircea Mure-
șan);

● **Mihail** (după romanul lui Jack
London, «Mihail, cîine de circ»,
scenariul Dumitru Carabăț, regia
Sergiu Nicolaescu, într-o copro-
ducție cu Tele-München);



**Cînd Lăpușneanu
mai avea speranțe
și lăsa urmași
pentru tronul Moldovei...
(Silvia Popovici
și George Motol
în *Întoarcerea
lui Vodă Lăpușneanu*.
Scenariul și regia:
Malvina Urșianu. Casa 3)**



Cițiva dintre cei care știu totul despre fotbal, încrezători în întâlnirea cu «microbiștii» din rîndurile spectatorilor.
(Boris Petrof, Alexandru Lazăr, Rică Răducanu, Papil Panduru, Jean Constantin și Emil Hossu în *Totul despre fotbal*.
Scenariul: Mircea Radu Iacoban.
Regia: Andrei Blaier. Casa 4)

● **Rug și flacăra** (scenariul Adrian Petringenaru și Eugen Uricaru, regia Adrian Petringenaru);

● **1848 și Munții în flăcări** (scenariul Petre Sălcudeanu, regia Mircea Moldovan).

La acest plan al certitudinilor (toate aceste filme se află în producție; unele dintre ele au terminat deja filmările) se adaugă un număr de filme pe teme ale actualității, cum ar fi:

● **Mireasa din tren** (scenariul D.R. Popescu, regia Lucian Bratu);

● **Treptele mării** (scenariul Eugen Barbu, regia Gheorghe Vităndis);

● **Gabi n-are probleme** (un film scris de Matty Aslan pentru Draga Olteanu-Matei și pe care-l va regiza Haralambie Boros);

În 1979 vom începe filmările și la două coproducții, care se adresează nu doar copiilor (cum s-ar putea crede citind titlurile), ci tuturor categoriilor de spectatori:

● **Fată bună, fată rea** (inspirat din «Fata moșului și fata babei») va îmbina mijloacele filmului de animație cu cele ale filmului cu actori. Scenariul și regia: Ion Popescu Gopo.

● **Un saltimbanc la Polul Nord** (după cunoscutul roman al lui Cezar Petrescu, «Fram, ursul polar») va fi titlul filmului pe care-l realizează regizoarea Elisabeta Bos-

tan, după un scenariu scris de Vasilica Istrate.

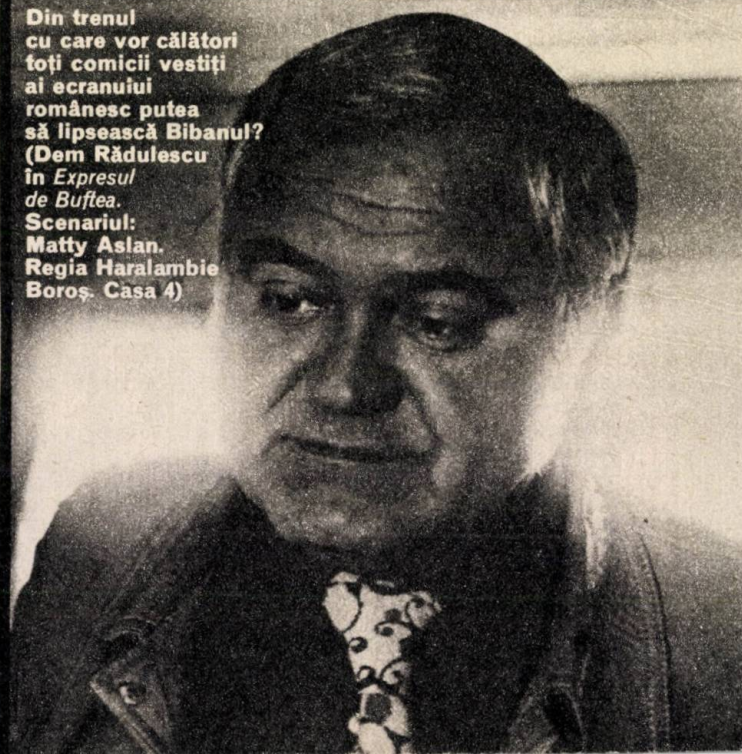
● Dintre autorii cu care continuăm să lucrăm nu lipsesc: Eugen Barbu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Dumitru Cărăbă, Ioan Grigorescu (ca scenariști) și Sergiu Nicolaescu, Mircea Veroiu, Con-

stantin Vaeni, Doru Năstase, George Cornea (ca regizori).

În fața atîtor proiecte și ipoteze, urarea pe care o putem face Caseilor de filme pentru 1979 ar putea să fie nu doar «la mai multe filme!» ci, «La cît mai multe filme bune!»

R. PANAIT

Din trenul cu care vor călători toți comicii vestiți ai ecranului românesc putea să lipsească Bibanul? (Dem Rădulescu în *Expresul de Buftea*. Scenariul: Matty Aslan. Regia Haralambie Boros. Casa 4)





Pe nevăzutul prag dintre adolescență și maturitate... (Anda Onesa și Mircea Diaconu în *Vacanță tragică*, ecranizare a romanului lui Mihail Sadoveanu, «Nada florilor». Scenariul Constantin Mitru. Regia: Constantin Vaeni. Casa 3)

N-aveți un mecanizator în plus? (Monica Ghiuță și Horațiu Mălăele în *Ciocolată cu alune*. Scenariul: Vintilă Ornaru și Gheorghe Naghi. Regia: Gheorghe Naghi. Casa 1)



14 repere în filmul de actualitate

Cinema

De ce ele și nu altele, care ar merita de buna seamă opriri, măcar sentimentale, într-o hartă a cine-reliefului național? Pentru că mi s-a părut (vulnerabil termen în materie de critică și istorie a artelor, dar ce antologie nu poartă stigmatul gustului, subiectivității selectorului?) mi s-a părut, deci, că ele, aceste titluri reprezintă câteva repere într-un posibil itinerar al unei posibile școli românești de film. O microselecție a ceea ce se numește în mod curent «film de actualitate», o alegere împregnată de «subiectivitate obiectivă» deci, fără pretenții de ierarhizare a valorilor, cu dorința de a descifra din împliniri trecute sau mai recente, cam ceea ce poate însemna o direcție, o cale de urmat, o experiență utilă.

Modernitatea unui clasic

Cinema

Primul și cel mai «cinema» din operele lui Ciulei. Pentru că omul de cultură plastică a înțeles esența artei vizuale: filmul e o ambianță mai înainte

de toate. Din ea decurg celelalte: dialogul patetic cu o natură ostilă (**Nanuk, insula**), un fast ce degradează (**Moarte la Veneția**) ori se degradează, somptuos, antrenând destine (**Felix și Otilia**).

Ce e original în **Erupția**? Nu subiectul, ci miza lui dramatică. Și titlul, incitant pentru fantezia regi-zorală. «La porțile iadului» se chema povestirea lui Luscalov sugerând peisajul-limită, conflictual, pe care-l vor găsi Ciulei și operatorul său, Gore Ionescu la Berca: vulcanii noroiși bolborosind într-o mocnă revoltă a pământului. Din acest straniu pustiu selenar vor țîși pentru filmul românesc extraordinare valori plastice și situații deosebit de dramatice: disperata luptă a omului cu pământul secătuit. Ceea ce la început părea doar înverșunarea, orgoliul unui inginer de a-și verifica presupunerile că există încă rezerve în zăcămint, se dovedește a fi gest de nobilă răspundere față de soarta întregii regiuni ce moare fără petrol. Bărbații își caută de lucru în altă parte, copiii și cîinii famelici rătăcesc prin orașul pustiu. Studenta venită în practică privește uimită peisajul dezolant: o capră paște printre șinele năpădite de buruieni: «Aveți grijă de ea, să n-o calce trenul!» — «Tren, aici? N-am mai văzut de un an». Situația e definită laconic, miza conflictului inteligent lansată. Tot efortul ulterior al inginerului are ca

Erupția

Dramatismul
peisajului natural
dar mai ales
al celui uman:

Erupția
de Liviu Ciulei
(Lucia Mara
și Dorin Dron)



mobilitate reală, nu o retorică declarativă de principii.

Sus, la sondele părăsite, peisajul e mai halucinant. Soarele încinge pământul secătuit, un lanț scîrîie obsedant în bătaia vîntului, o picătură de petrol se prelinge stingheră dintr-o țevă spartă, rarele zgomete inspirat prelucrate muzical (Theodor Grigoriu) devin stranii reverberații ce amplifică și mai dezolant pustiu. Parcă niciodată n-a răsunat tăcerea mai expresiv în filmul românesc, realizînd efecte neașteptate. Pur cinematografice.

Cu același laconism artistic desemnează regizorul și o altă relație

om-ambianță. Printre sonde se ivesc ca un duh al regiunii, unchișul-paznic. «Vă uitați la sonde? Nu mai au mult. Uite, asta e Rodica! A tăcut de o lună. Cealaltă abia mai respiră. Astela nu i-a rămas decît numărul: 106. Eu stau și le veghez. Cînd or muri ele, mor și eu. Ce rost mai am?» În cuvinte puține și simple e cuprins atașamentul de o viață al unui om față de munca sa. Artă dialogului nu literar, ci filmic, s-a cam uitat de atunci. Atari biografii îmbogățesc peisajul generos al *Erupției*. Peisaj dedus, cum am văzut chiar din ambianța insolită. Ele capătă viață printr-o distri-

bucție atent aleasă ca adevărată și diversitate tipologică. Costel Constantinescu — pe atunci neprofesionist, care se alătură cu pasiune inginerului; un petrolist mai vîrstnic, interpretat cu firescul lui obișnuit de Mihai Mereuță; un tînăr muncitor coltos (Dorin Dron) rămas la sondă din dragoste pentru o fată; laboranta Bica (Lucia Mara, sensibilă acțiță de cinema, uitată din păcate ulterior), purtînd un trist stigmat. Ce temă mai vitală pentru filmul de actualitate, ce comandă socială mai creator prelucrată de un artist modern, decît această clasică *Erupție*?



Meandre

Meandre
de Mircea Săucan,
sau labirintul
unor sentimente
(Margareta Pogonat)

Armonia contrapunctului



I s-a reproșat la vremea lui, limbajul neașteptat insolit. Într-adevăr, **Meandrele** lui Săucan rămîn și astăzi o operă-unicat. Fără ele evoluția ci-

neematografului românesc, ca artă, nu și-ar fi verificat posibilitățile. Ce nu s-a înțeles atunci — mă întreb dacă unii înțeleg acest lucru și astăzi — a fost perfectă adevărată expresie filmice la obiectul analizat. Pentru că **Meandre** este, înainte de toate, o analiză, o cercetare cu mijloacele cinematografului modern

al unui sentiment foarte greu de prins în retortă: destrămarea, rătăcirea unui cuplu. Într-un labirint de trăiri complicate, contradictorii. Sentimente mai confuze la femeia care a renunțat cîndva la dragoste pentru o căsătorie confortabilă și apoi încearcă imposibilul: să reinvie pasiunea sacrificială — mai categorice, reacțiile, la bărbatul părăsit care a suferit o dublă decepție: sentimentală și profesională. Și acum ar dori să le uite pe amîndouă. Logica haosului interior, încercarea de a cristaliza stări incerte, ambigue, în cadre de o fluiditate și o evanescen-

ță unică în cinematograful nostru — și nu numai al nostru — ambiția și talentul regizorului de a face concret abstractul, de a face palpabil inefabilul, prin tot ceea ce arta acestui secol ne pune la îndemînă (nu mai să știm să profităm!) însemnau oare puțin pentru anii aceia? Chiar dacă numai cu titlu de experiment, de studiu al posibilităților cinematografului de a explora și zone mai dificile ale interiorului, tot ar fi trebuit acordat un credit mai mare lui Mircea Săucan. Dar opera era împlinită și armonioasă, nu rămasă experiment; ea realiza rivnîtul acord între gînd și întrupare artistică, între demersul filozofic și cel estetic. Timpul o omologhează — iată — ca valoare certă și nu ca încercare.

Horia Lovinescu (scenariul) dar mai ales Viorel Todan (imagea) au vibrat la intenția regizorală, realizînd o osmoză perfectă între idee și exprimarea ei plastică. În mîna lui Todan, aparatul de filmat capătă o rară mobilitate. El folosește unghiuri neașteptate, racourçuri puternice, plonjé-uri amețitoare, identificînd cînd euforia îndrăgostiților eliberați de convenții, alergînd pe malul mării, și-avînd iluzia că se regăsesc pentru o clipă, cînd starea de înstrăinare, imposibilă reînnoa-re a firului, realizată de Anda în casa goală a lui Petru, o cameră în care femeia se simte stingheră, intrusă, inutilă. Alteori aparatul descrie plimbarea celor doi pe peronul gării, printre oameni veseli și agitați, dar zgometele din jur le percep tot mai departe, ca și cînd rămîn singuri cu ei înșiși, într-o oboeală — preludiu al morții.

Știința compunerii și re-compunerii continue a construcției filmice, dinamica, arhitectura ei modernă, voita discontinuitate epică, sugestiv flux al imaginilor agresiv-subiective, montajul inspirat urmărind cu voluptate caruselul senzațiilor, al emoțiilor cărora le împrumută un ritm de maximă expresivitate, ca și excelența trio actoricesc, Mihai Pălădescu, Margareta Pogonat, Ernest Maftei — toate într-o orchestrație regizorală plină de subtilitate, dau operei marca profundei originalități.

antologii
subiective

Un Păcală
al satului modern:
Un suris
în plină vară
de Geo Saizescu
(Sebastian Papaiani)

Un suris în plină vară

Comic, dar mai ales autohton



Doi vecini, debutul lui Geo Saizescu, fusese hohotul satiric, comical clasic rezultat din «le mécanique plaquée sur du vivant».

O bijuterie a genului la care n-a mai ajuns nici regizorul, n-au mai ajuns nici colegii lui. **Surisul...** l-a înscris pe Saizescu în cu totul alt registru comic. Mai apropiat temperamentului liric autohton, cu unda lui de umor luminos, de ironie și autoironie, tandru-amăruie, generos fructificată în acest caz de literatură lui D.R. Popescu. De aici, probabil, rapida popularitate câștigată de eroul **Surisului...**, un Păcală modern adus de scriitor în condițiile satului nou, cu modernizări firești și «îmbogățiri» rezultate dintr-un efort colectiv și nu din expediențele visate de Făniță cel întreprinzător. Anacronismul încercărilor lui năstrușnice de a da lovitură peste noapte — cu oglinzi desfăcute la grămadă sau purcei de lapte cu bucata, stîrnesc un vesel haz de necaz. Orgoliosul Făniță care vrea să dea gata satul cu ideile lui novatoare (dar între timp satul n-a stat nici el pe loc) e luat în răs-

păr cu ironie benignă, cu voioșie duioasă, ca un pui rătăcit de cloșcă și îndepărtat de ogradă. Convertirea se face amuzant și tot în spiritul personajului: individualistul e de acord, de dragul unei fete, să intre în gospodărie, să se ocupe de sere, dar nu ca toți ceilalți, ci pe baza unui contract cu procente, întrucît ideea serelor cu ciuperci îi aparține. Și vrea să tragă foloase din ea. Sebastian Papaiani își trăiește cu atîtă sinceritate personajul încît, înțîlnindu-l pe stradă, tinerii începeau să-l strige cu numele lui Făniță. Putere comunicativă, umor, prospețime a reacției, calități importante pentru un tînăr (pe atunci) interpret de comedie, interpret care are imensa calitate de a-și menține tîneretea artistică și azi. Detaliile pitorești cu care regizorul întîmpină fericit nu numai situațiile scenariului, dar și tonalitatea lirică proprie literaturii lui D.R. Popescu fac din acest film o comedie senină, amuzantă despre realitățile satului contemporan privite într-o perspectivă calmă și tonică. Perspectivă pe care n-am mai întîlnit-o, spiritual fructificată, decît tirziu, la **Toamna bobocilor**.

Privire gravă
asupra superficialității:
Un film cu o fată
fermecătoare
de Lucian Bratu
(Margareta Pislaru
și Ștefan Iordache)

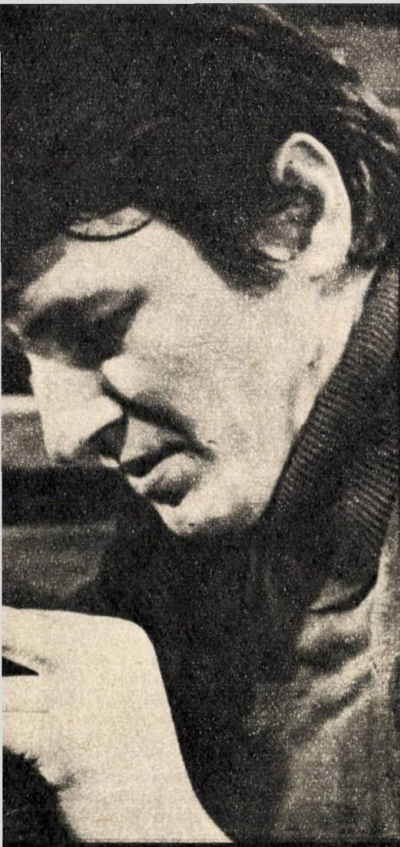
Un cu o fată

Drama cu
zîmbetul pe buze



A apărut prea tirziu în filmografia saturată de imagini idilice, fals reconfortante despre viața curentă și prea devreme pentru a i se recunoaște

valoarea «lecției» de realism psihologic. Și încă, dacă în privința modelului pozitiv portretistica autohtonă se mai îmbogățise cu cîteva personaje cît de cît originale, exemplarul cu semn minus rămăsese la faza larvar-intelectuală de caricatură es-tradistică tip Marinică zis Codașul. Scenariul lui Radu Cosașu era de natură să șocheze unele spirite dogmatice pentru că nu-și propunea exemplare moralizatoare, ci individualități complexe, într-un dozaj neprevăzut, de bune și rele, surprinse într-o analiză percutantă pe viu, nu în laborator. Decupajul lui Lucian Bratu sporea senzația de suspense interior, de curs aleatoriu al povestirii, infuzînd filmul cu un flux dinamic capabil să surprindă



Între poezia și proza vieții



Putea fi un remake dar a ieșit o realizare originală. A forat aproape de **Eruptia** și a scos la suprafață altceva. Același zăcămint uman supus unor alte presiuni morale: curaj-risc, prudentă-lășitate, prudentă-invidie și alte asemenea surprize semantice. Dezbateri, ca și filmul lui Ciulei, și tot cu acoperire dramatică; discurs despre curaj — dincolo era încăpăținare — dedus din acțiune; pledoarie patetică în subtext și nu în replica rostită. Există și ea replica înșuflețită de talentul unor interpreți tot unul și unul: Emil Botta, Toma Caragiu, Ștefan Ciobotărașu — trei mari clipe de umanitate irepetabilă în cinematograful românesc. Ei împreună cu alții: Leopoldina Bălănuță, Iurie Darie, Constantin Codrescu, Monica Ghiuță, Dem Rădulescu — explorând cu migală zăcămintul de sensuri din scenariul lui Ioan Grigorescu. Sensurile irump la suprafață din prea plinul relațiilor complicate ale protagoniștilor, dramel, din apele freatice ale subteranului psihologic.

«Arde Neagra!» e semnalul ce da violența intrare și toată explozia, ca

și acțiunea de stingere, paralel cu care se desfășoară ancheta, nu în birouri, ci acolo, la locul fierbinte, în timpul acțiunii, sînt filmate în starea de febră a momentului, cu aparatul în mînă, ca la reportaj, nu ca în reconstituire post factum. Senzație imediată de viață din scenariul unui reporter, din filmul regizat de un documentarist — Virgil Calotescu, intrînd cu pas energic în ficțiune. Dar nu numai ciné-verité-ul filmărilor explozie — s-a mai făcut așa ceva ulterior și arta n-a cîștigat în profunzime cît în recorduri cascadoristice. Ceea ce-ți dădea senzația adevărului era întregul nu doar partea. Cu mărunte excepții (scenele «casnice» ale inginerului și interiorul ostentativ decorat), înclăștrările de la sondă erau dublate de sentimente-resentimente «civile» nu doar profesionale: pindeau, gata de acțiune, invidii și oboseli, înfrîngerii sau amare retrageri în fața succesului altora, dar și iubiri pierdute, dezamăgiri aminate, prietenii ratate.

Sînt de părere că deocamdată regizorul nu și-a mai egalat — n-azice profesionalismul, el nu se pierde! — tiorul cu care l-a înobilat atunci.

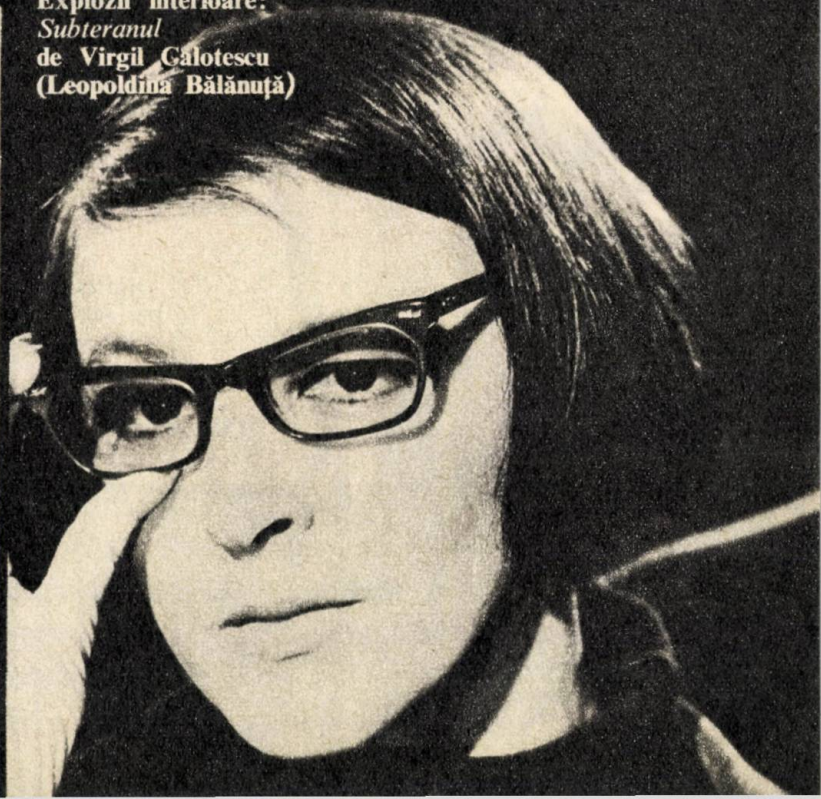
Film fermecătoare

și să încinte. Un story suplu, fluid, elegant. Eroina — victima propriului său farmec și a superficialității — capotează exact cînd crede că își poate realiza visul: să devină actriță. Dar capotează cu grație spirituală, nu cu ostentație didactică. Portretul fermecătoarei nu e o cumulare de vicii, oala neagră a generației e o ușuratică, e drept, dar o fată sensibilă și o inteligentă care se plictisește cu colegii anosti și își dorește o meserie-divertisment. Cînd înțelege că arta nu-i un refugiu pentru comoditate, se resemnează cu înfrîngerea sau renunță de bună voie. Finalul e deschis, pasibil de interpretări. Nuantele dau autenticitate portretului, profunzime — superficialității în discuție. Doar că unii au confundat subiectul cu obiectul, și au judecat filmul cu dioptrii greșite. Caz clasic de neînțelegere, ca să nu-i spun rea înțelegere, din care am avut de pierdut cu toții.

Filmul în cadre lungi ce dau povești o fluentă încă neîntîlnită la noi, **Un film cu o fată fermecătoare** se bucură de un montaj suplu, cursiv, realizînd ritmul intensei căutări și derute și de o interpretare strălucită în care se întrec Margareta Pislaru și Ștefan Iordache.

Subteranul

Explozii interioare:
Subteranul
de Virgil Calotescu
(Leopoldina Bălănuță)



antologii
subiective



**Drumuri
fără întoarcere:
Gioconda
fără suris**
de Malvina Urșianu
(Silvia Popovici
și Ion Marinescu)

Gioconda fără suris

Eșecul unei victorii



Malvina Urșianu aducea în peisajul nostru atât de modest ca ambiții intelectuale, dezbateră. Primul ei film se resimte de o anumite rigiditate a de-

monstrației, de un patos polemic cam apăsător în replică, dar impune prin calitatea demersului filozofic, prin argumentele dramatic tratate, având ca temă fericirea individuală și fericirea socială. Împlinirea profesională — susține «cazul» Giocondei — nu poate suplini ratarea intimă, oricât s-ar blinda eroina de orgolii.

Filmul demarează energic, acord de încercat pianist ce atacă din prima secvență motivul polemic: bradava singurătății. În mijlocul colegilor ce o sărbătoresc și o admiră, directoarea marelui combinat chimic zimbește sigură de succesele ei. Dar e suficientă o întrebare piezișă a unui reporter «Sînteți fericită în viața dumneavoastră intimă?», pentru ca zimbetul să devină crispare, vulcanul să-și mai trimită deasupra ecouri dureroase: «Am asanat totul. Pășesc pe un teren ferm. În jurul meu e numai crom și sticlă», încearcă ingenera să-și convingă interlocutorul, fostul iubit care a făcut-o să sufere. «Și-un frig cosmic»,

7 zile



**Înfruntînd
o prejudecată,
înfruntînd
un destin:**

7 zile de Mircea Veroiu
(Mircea Albulescu)

Un mit în demolare: omul cu pistolul



Solemnitatea de ritual a **Nunții de piatră**, noblețea hieratică a Fefelegăi și deodată un Mircea Veroiu amator de suspens.

De spectacol dinamic, căruia regizorul îi asigură câteva secvențe memorabile, una din ele: pînă din fața laboratorului, pe un pod filmat de jos, ce pare suspendat în neant, cu un lant scrisnit de vînt, punctînd obsesiv tăcerea ce te îngheață; în amorsă, spatele încordat al unui om care așteaptă, în alt plan ochii oboșiți, miopi, al altuia încercînd să pătrundă ceața dimineții: becurile tot mai palide se sting ca stelele în zori. Unul din cei care așteaptă nu mai suportă tensiunea momentului și oftează; liftul de serviciu urcă echipa spre laborator. În prim plan, minile tinărului privind cheile, încercînd cifrul într-o liniște de moarte: mi-nuși negre, safe-ul ce nu cedează, schimb de priviri îngrijorate, tăcere

intuiește poetul. Masca siguranței, a calmului geometric cu care se amăgește femeia, începe să cadă treptat: Silvia Popovici sugerează deoalarea secretului Giocondei cu o mare precizie interpretativă. Pe fața încă tânără se inscrie brusc un întreg destin. Dar nu atât pierderea sentimentului din tinerețe, cât închistarea ulterioară a femeii din frică de suferință, de fapt de viață, devine drama adevărată. Mișcarea începe să-și schimbe direcția. Continuând să-și înfrunte partenerul care a părăsit-o («era un climat prea incandescent din care simteam nevoia să evadiez din când în când» — se apără bărbatul cu infailibilul argument masculin), Gioconda își înțelege și vina ei de a-l fi denunțat cândva din răzbunare sau dintr-o rigiditate morală. Și treptat presupusa victimă începe să-și trăiască re-mușcarea, realizând imposibilitatea de a mai repara răul produs, de a reface sentimentul irosit. Interesantă, originală răsturnare, surpriză de film psihologic modern în care nu atât trecutul traumatizant cât intersecția lui cu prezentul și imposibilitățile lor conciliere generează sentimentul tragicului. O construcție dramatică ferm conturată din care se desprind biografii complicate, în contexte social istorice sugerate cu exactitate și cu o mare economie de mijloace (retrospectivele îndrăgostiților, etc.). O regizoare foarte sigură pe profesia sa, ca și eroina căreia îi face portretul, dar, poate tot ca ea, străbătută de o neliniște ce amplifică sentimentul profund al opereii.

sombră, admirabil lucrată în coloana sonoră, și deodată explozia: o jerbă de sânge înflorește glasswandul, o pată rubinie contrastând cu tonurile până atunci albastre-cețoase ale zorilor. Mircea Albulescu într-o partitură compusă zglicrit dar efecă, din tăceri încordate ormonosilabice rapoarte, veghe continuă de solitar detectiv. Pîndă repartizată metodic pe zile, dar mai ales pe nopți de așteptare, de spaimă chiar, omenească spaimă în fața pistolului pe care-l simți îndreptat asupra eroului, doar după crisparea de pe fața actorului.

Un alt moment de referință: maiorul, acasă la inginerul căruia i s-au furat planurile unor importante cercetări metalurgice. Începe cercetarea minuțioasă, ca de bijutier. Albulescu pipăie fereastră, cadrul bibliotecii, lampa, pînă descoperă dispozitivul. Totul se desfășoară cu o încetineală iritantă pentru spectator, digitație de pianist ce face exerciții la nesfârșit. Voita lentă creează suspensul; dilatarea timpului se face cu o impecabilă măsură pentru a obține pe ecran și în sală o încordare nervoasă maximă. Un film inteligent și tandru, fără prejudecăți, într-un gen în care prejudecata pistolarului fără frică face ravagii curente.



O generație
ce se caută.
Și se găsește.
Diminețile
unui băiat cuminte
de Andrei Blaier
(Dan Nuțu
și Carmen Galin)

Diminețile unui
băiat cuminte

În căutarea ritmului prezent



Uneori un film te poate obseda nu printr-o secvență anume, o idee, un personaj, ci printr-un ritm. O respirație, o neliniște tradusă în termenii imaginii dar mai ales ai montajului, «bătaia inimii» cum numește montajul Godard. **Diminețile...** lui Blaier însoțesc într-un ritm insolit căutarea febrilă a adolescenței nemulțumită de sine, freamătul, teama ei de stagnare și o captează într-un flux continuu, alternând cadre-fulger, flash-back-uri ale accidentului, cu descrieri lente de zile și nopți în care un tânăr simte că-și irosește viața. Și-atunci decide să părăsească totul, să se despartă mai întâi de sine, apoi de un prieten ce nu-l înțelege elanurile, de o familie ce i le frânează, de o fată blondă pe care n-o iubește și-o răsplătește la plecare cu flori, de o mie de lei flori pentru toate orele pe care i le-a risipit. Pentru toate orele care semănau prea mult unele cu altele și toate cu tristetea inutilității, vecină cu disperarea. Constantin Stoiciu și-a construit această primă a sa poveste cinematografică în jurul unui personaj aparte și totuși existent în epocă. Andrei Blaier i-a dat plecarea într-o rută artistică, pe cit de neprevăzut condusă în termeni regiei, pe atât de pasionantă. O primă surpriză: întâlnirea eroului cu interpretul Dan Nuțu. Nimeni nu poate spune cum ar fi evoluat Vive sub «presiunea» altui interpret (Mircea Diaconu, să zicem, sau George Mihăiță). Nuțu l-a făcut pe Vive atât de al său, încât tot ce-a mai creat ulterior actorul poartă pecetea acestei întâlniri. Nuțu a făcut din Vive personajul preferat, Vive a făcut

din Nuțu personajul Dan Nuțu. Aproape același în toate rolurile și totuși diferit, frământat, chinuit, nemulțumit de la un film la altul. Nervozitatea gestului, neliniștea din privire, subtextul ținut cu obidă din replici, subliniat în pauze ironice sau în frazarea când albă, când voit accentuată: «Ce-ai vrea să-ți spun, măi Romache? Șantierul e ceva mare... foarte mare. Nici nu te duce pe tine mintea, cât de mare» dau lui Vive o mișcare lăuntrică inimitabilă. Alături, autoironia personajului lui Dan Nuțu cenzurează pudic entuziasmele, sentimentele de care fuge când simte că-l impresionează și apoi le caută cu înfrigurare, ca în relația cu Mariana (Irina Petrescu), partener ideal într-un abil carusel al temerilor. Începusem cu ritmul și am ajuns la interpret, pentru că și ei îl asigură, cu talentul lor de a «curge» printre situații (petrecerea din casa inginerului și starea de neaderență vizibilă a lui Nuțu și a Irinei printre invitații gălăgioși), ori dimpotrivă, cu puterea lor de a focaliza un sentiment (comunicarea pe care o reușește Vive în echipa tînrului sonder). Spontaneitatea, sinceritatea relațiilor dintre băieți instalează pe ecran o atmosferă specifică de șantier, cu complicități vesele și solidarități temeinice. **Diminețile...** au demonstrat că o «problematică majoră» poate fi susținută firesc și elegant, cu un aer aproape nonșalant care nu impletează asupra «mesajului». Filmul a prilejuit succesul unei entuziaste colaborări scenarist - regizor - operator - interpret și afirmarea unor talente individuale care au asigurat ulterior cinematografului național valori originale.

Cursa

Cu strălucire
despre modestia vieții:
Cursa de Mircea Daneliuc
(Tora Vasilescu
și Constantin Diplan)

Parabolă despre artă și viață



Filonul realismului polemic cu cinematograful-convenție, sterilizant, e dezvoltat mai nou de *Cursa* lui Mircea Daneliuc. Scenariul lui Timotei Ur-

su construiește o fabulație simplă, cu caracter de reportaj, pe care regizorul o fructifică cu eleganță și vigoare respectând varietatea copleșitoare a vieții. Cursul ei mobil creează drame sau le rezolvă pe parcurs, dar nu lasă să se vadă intervenția scenaristului. Prologul conține pastila satirică, ironia față de un reporter al televiziunii grăbit să înregistreze mai mult fotogenia evenimentului, decît semnificația lui reală. Televizorul se agită steril în cadru, pentru că «subiecții» — șoferii de pe uriașul trailer — refuză reeditarea startului doar pentru imortalizarea lui pe peliculă. Energia refuzului poate surprinde; originala secvență stabilește de la început parametrii realisti ai filmului, conflictul artă-realitate dezvoltat subteran pe parcurs. Tot ceea ce urmează se situează sub îndemnul moral și estetic de a perfora pojghița aparențelor pentru a descifra mișcările de umanitate esențială. Traseul sufletesc neașteptat al așa-zisilor oameni simpli, reduși de obicei la scheme simplificatoare. Autorii declanșează o cursă artistică pasionantă descoperind senzationalul în realități banale, spectaculosul în curentul tapt divers. Un realism al structurilor interioare sub coaja întâmplărilor de-

obicei aduse la imagini stereotipe. Semnificatul depășește tiparul rigid al semnificatului; realitatea pare că încearcă a amenda forma cinematografică spre a-i putea capta șuvoiul bogat; toate acestea devin demonstrații de subtext ale *Cursei* — fabulă despre viață și fabulă despre artă în același timp. Un tezim inteligent conținut, o demonstrație vie, la obiect, agrementată de umorul ce domolește situațiile prea încordate și alternează căldura cu asprimă — tot formă cenzurată a căldurii. În lumina aceleiași moderne demistificări e conceput și eroismul — eroism privit în film ca un reflex moral mai mult decît un gest antecalculat cu efecte pilduitoare. Un eroism descifrat ca un act normal în condiții anormale (pericolul ca trailerul să alunece în prăpastie, îl face pe tînărul șofer să își riște firesc, viața). Talentul regizoral se exercită pe o partitură dramatică, bogată în replică vie, colorată, în situații insolite ce permit subtile transferuri sentimentale unor actori de fantezie și inteligență interpretativă (Mircea Albulescu, Constantin Diplan și Tora Vasilescu). Un operator (Florin Mihăilescu), atent mai ales la fotogenia interioară și un regizor dirijor ce armonizează cu finețe și precizie toate partiturile, pînă aproape de aparența lor efasare, topește într-un acord. Rafinată tehnică a efasării, a modestiei ce face să strălucească și mai mult virtuozitatea.

Un film e o ambianță



Valoare națională în competiție cu alte valori contemporane, cu un sunet aparte, capabil să impună un profil regizoral egal doar cu sine însuși:

Dan Pita. Dar în tabloul vivace al cinematografului nostru de actualitate, *Filip...* strălucește solitar, sporind nostalgia după ce-ar fi putut să fie dacă... Dacă ne-am fi fructificat mai inteligent succesele, dacă nu ne-am fi oprit curajul artistic la jumătăți de măsură, dacă, dacă, dacă...

Revăd filmul și admir din nou construcția dramatică riguroasă, cu o bogăție de sugestii conținute; mina regizorului ce își supraveghează cadrul, nu închide un sens pînă nu-l antrenează, generos, pe celălalt. Nimic la întîmplare, nici un detaliu care să nu întregască atmosfera apăsătoare din familia lui Filip. Nici o relație care să nu spozească senzația de vechi, de urît întîlnit în casa lui Atanasie sau în cafeneaua cu bișnițari. De aici dorința permanentă de altceva și — ca un vis intangibil — fluturarea albă a șalului fetei din troleibuz. Opera urmează firesc fluxul vieții, prea plinurile sau prea golurile ei armonios înlănțuite, ungherele întunecate sau deschiderile cu perspective incerte, dar acut presimțite. Original pregătite ca ambianță, ca sugestii dramatice, de un cuplu perfect acordat: Dan Pita și scenaristul Constantin Stoiciu. Operatorul (Florin

Pledoarie pentru cotidian



Credeam că va fi comedie. N-a fost tocmai. Deși nici aici Ion Băieșu nu se desminste asigurînd portretului său un registru bogat, din care nu lip-

seste nici hazul. Cam amar, citeodată, ușor cinic («Tot în viață, tot în viață?») își salută pacienții, în ajun de operație medicală (Irod), dar umor necesar pentru înfruntarea «pe viu» a prejudecății curente de pozitiv grav-grav-grav, ca un epitrop. Excepția s-a detașat prin firesc, un firesc ca pe stradă, nu ca pe platou. Filmul lui Băieșu-Tatos și-a ridicat ștacheta artistică printr-un gest moral: refuzul de a farda realitatea, adoptarea unei priviri deschise, fără dioptrii cine-sau extracinematografice. În finalul *Merelor...*, tînărul chirurg, cam distrat, cam mototolit, ireveren-

Filip cel bun

Privire gravă
asupra
superficialității:
Veto spus resemnării—
Filip cel bun
de Dan Pița
(Vasile Nițulescu,
Ica Matache
și Ioana Ciomîrtan)

Mihăilescu) secondează fantezia regizorală și uneori o stimulează, urmărind în gros-planuri detalii de obiect, travelling-uri înaintînd lent pe coridoare strîmte, sufocate de mobile grele, cu camere prost izolate, comunicînd intimități devenite obscene. Spălătoria chimică unde se refugiază tatăl — un ambuscat al vieții — într-o tihnă deloc comodă, pare un purgatoriu cu aburi toxici la propriu și la figurat. Din nou dovada că un film e mai înțîi o ambianță. O atmosferă ce germinează conflictele, le aruncă drept nadă pentru povestea-pretext.

Ca și fratele său întru căutare, Vive, Filip respinge compromisul, tralul călduț, ideea de statu quo. Dar el nu e un «furios» ca celălalt personaj al lui Constantin Stoiciu.

Protestul acestui tînar e refuzul. Blind dar ferm. Refuzul de a alege curtea dosnică a vieții, ca tatăl ratat. «Am trăit urît» — recunoaște într-o admirabilă secvență pe alea tristă de iarnă, cu vocea lui monoton-patectică, Vasile Nițulescu. «Viața nu e limpede» — se minte, în continuare, bătrînul. «De ce nu-i limpede, tată?» — refuză Filip-Diaconu justificările lașe. Psihologii ferme, nuanțe ivite din subtile clarificări și nu înțeșări de sensuri. Mircea Diaconu uimește prin intuiția sigură a unui caracter nici lin, nici prea complicat, prin bogăția reacțiilor interpretului față de conturul dramatic și printr-un firesc, i-aș zice cuceritor, dacă adjectivul n-ar suna prea apropiat june-lui prim de care Diaconu e tot atît de departe cît e și partenera sa,

Ileana Popovici (ruiotista) de imaginația frivolității. E deajuns s-o vezi la balul lui Atanasie, în rochița ce nu-i atinge genunchii, pălăvrăgînd tot timpul ca să-și mascheze stînghereala în noul mediu, apoi indignarea față de tîrgul propus. Lazăr Vrabile, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Ica Matache, Marin Moraru, Draga Olteanu, Florina Luican, George Calboreanu jr. însuflețesc cu talentul lor o tipologie diversă, asigurînd relief și culoare unor personaje secundare, dar de maximă importanță în conflict. Spre final, filmul se rotunjește cu sensuri moralizatoare pe care nu le absoarbe totdeauna deplin. Suficient însă pentru a oferi o nouă șansă (rămîne de văzut cine o va fructifica) filmului social.

țios cu șefii, stîngaci cu fetele și cu pacienții, un pic zăpăcit dar simpatic, care n-are vreme pentru cabala ce i se țese în jur decît exact cînd îi ajunge cuțitul la os, își încheie ziua de muncă cu un guturai zdrăvăn, tratat în prim plan cu un propop și o baie de aburi. O demitizare voloasă a unui personaj împovărat de regulă cu toate atributele seducției fizice și morale. În halat și papuci, medicul lui Băiesu impune o altă accepție a cavalierului contemporan tratat de regulă ca în vodeluri, cu pinteni și galoane. Antierou, dar fără orgolii demolatoare numai de dragul model, Irod-Mircea Diaconu are ca puține figuri ale cinematografului contemporan, forță de convingere. Pentru că e sincer și direct, fermecător, dar nu ca un june ce candidează la teatru, ci ca un coleg timid care nu știe cum să se declare. Cînd o face totuși, brusc și stîngaci, asistăm la o scenă care nu are atît valoare cinematografică (deși nici meseria nu lipsește) cît valoarea de autenticitate, ca în genul documentar. Filmările operațiilor (două, dar deloc asemănător tratate cinematografic), veghea medicu-

lui la căpătîiul muribundului sau franchețea cu care-și pregătește prietenul (Florin Zamfirescu, excelent în rol) pentru intervenția de a doua

zi, sînt, par a fi, realități surprinse ca în ciné-vérité. Criteriul autenticității devine — iată — un important criteriu estetic.

Mere roșii

«Pe viu», fără
anestezice artistice:
Mere roșii
de Alexandru Tatos
(Mircea Diaconu
și Angela Stoenescu)



Zile fierbinți

dar mi
retoric
Zile fierbinți
de Sergiu
Nicolaescu
(Sergiu
Nicolaescu,
Ileana
Popovici
și Colea
Răutu)

Pașnica epopee



Trecutul pe ecran reclamă patos, fără doar și poate. Dar prea mult patos devine retorică. Și nu mai convinge. Prezentul reclamă și mai mult patos, dar ca să convingă trebuie să acționeze în fapt artistic împotriva retoricii. Să devină «pledoarie-anti-retorică». **Zile fierbinți** a găsit tonul polemic (polemic nu cu realitățile descrise, ci cu felul cum apar realitățile într-unele din filmele de producție) care să-l definească pe el, ca film de autentică actualitate, pe el ca scenarist de vîină realistă, pe el ca regizor de angajare politică. Un Francisc Munteanu din zilele lui bune (din **Soldat** fără uniformă, din **La patru pași de infinit**). Un Sergiu Nicolaescu revenit la matca unui dramatism de substanță — și proba de foc a creativității pe teme grele (nu doar din industria grea) a fost trecută.

Ce era polemic cu clișeele în filmul lui Sergiu Nicolaescu scris de Francisc Munteanu? Portretul unui director de mare șantier care nu-i nici rigid-tehocrat, nici carierist de profesie, nici predicator al moralei de sedintă. Portret conturat în tușe sigure, fără îngroșări de flow-master și nici pointilisme grațioase — acest bărbat de onoare, cu acțiunile lui curajoase, devine un erou pașnic mai îndrăzneț ca pistolarul comisar, mai fanatic ca nemuritorii-samurai ai risipitei oaste, mai generos ca maiorul care lasă să-i scape delinquentul doar ca să ne ofere o lecție de umanitate. Sergiu Nicolaescu — regizorul, Sergiu Nicolaescu — interpretul și-a construit personajul în dialog febril cu celelalte personaje și nu în monolog narcisist plin de capcane retorice. Nu i-a mai decupat fotogenic silueta sportivă, cît profilul moral cu ascendent asupra celorlalți. Dar un ascendent cotidian, fără soclu și pistoale. De aici succesul de semnificație nu doar de reprezentare sau de prestanță fizică a eroului demitizat.

Cu maturitate, despre tinerețe



După aliftea rateuri în materie de film cu îndrăgostiți, credeam că nu avem vocația lirismului evoluat. Love-storysm dulceaș, cu floricele de plastic și lacrimi de glicerină, cu valuri înspumate (neapărat lovite cu furie pentru ca dramatismul lor să sfîșie cordurile simțitoare), cu hîrjoane gingașe pe după pomii roditori, a-luzie grațioasă la viitorul cuplului — foarte arar realizăm cîte un popas mai grav într-o lume a tineretii deloc idilice. Rar, din două în două decenii, semnale patetice ca **Ilustrate cu flori de cîmp și Septembrie**. Că dragostea nu-i doar zbrenguială de sfîrșit de trimestru, ci reevaluare lucidă a existenței, răspundere sporită față de ceea ce sîntem și putem deveni dacă nu intervine fatalul «prea tîrziu», că din condiment al acțiunii ea poate trece drept măsură a lucrurilor într-un important film de reală actualitate, ne-o mărturișește cu talent și gravitate Timotei Ursu în acest al doilea debut al său (**Decolarea** îl lansase pe orbită cu cîțiva ani în urmă), întreruperea risca să-i periclitizeze cariera. Dar momentul a fost surmontat cu înțelepciune, în lunga așteptare, regizorul s-a exersat cu hărnicie pe vasele plătouri ale realității televizate. De aici un avantaj imens: dobîndirea fires-

Dorul de cinema



Admirasem la premieră migla de bijutier cu care scenaristul Sorin Titel, cu care regizorul Stere Gulea, își construiau din tot și toate — elemente de viață și film, sirguincios adunate — un sentiment. Un dor de acasă. O întoarcere, o încercare de întoarcere în timp și în spațiu la o familie ce nu însemna neapărat frații și tații cu care poți să te înțelegi sau nu poți — și nici măcar consențenii, și ei deficițarii cîteodată sub raportul comunicării, ci toți ai tăi, cu toate ale lor ce devin și ale tale, cu care te bați cînd nu ești de acord pentru care te bați, te zbați, te zbuclumi. Într-un cuvînt le împărtășești destinul, încerci să intervii uneori prosteste, dar te implici activ. Pînă la dramă. Mi s-a reproșat post-cronică, excesul lirism, implicarea, nedistanțarea critică. Pe bună dreptate. Iubind copilul, am uitat cîntarul. Mi s-a părut gras, frumos și al meu și am neglijat proporțiile. Dar cît de rar se întîmplă să simți un film «al tău», fără să ai senzația concesiilor, a obligației în solidarizare. Analizat

cului, al micro și macroautenticității în privința ambianțelor, comportamentelor, psihologilor).

Septembrie e un matur film despre tinerețe. Liric, fără dulcегării sentimentale, fără rabat de idee, cu o puternică deschidere spre social. În măsura în care socialul nu se reduce la convenționale intervenții ale miliției rutiere ori judiciare ce balastează acțiunea filmului, ci sugerează un posibil climat regenerativ. Climat asigurat cu precădere de o puștoaică cu o fascinantă integritate morală, capabilă să determine la partenerul ei nu doar o fixare sentimentală, ci recuperarea dintr-o de-gringoladă vertiginosă. Cum? Exact aceasta e povestea din **Septembrie**, farmecul lui, magia — îmi vine s-o numesc, din cauza micii vrăjitoare care ne ține permanent în stare de uimire admirativă, interpreta Anișoarei, Anda Onesa. Poate oare suprema simplitate, puritate, dezinvoltură, atât de riguros desenate de tînăra neprofesionistă și de partenerul ei Geo Costiniu, să creeze o stare de fascinație și incitare? Demonstrația a fost cu succes făcută. Ea a stîrnit elogiile publice și critice, premii de interpretare, pentru că, în afara cîtorva cusururi evidente dar nesemnificative, filmul transmitea o grijă caldă și acută față de inconstiență; și totodată un sentiment grav, al tragicului.

Misterioase, cu o sumbră premoniție, cu o poezie ce nu mai are nimic de a face cu nopți înstelate și hîrjoane sezoniere, plimbările îndrăgostiților pe plaja pustie oriprin-



Iubirea ca-n viață,
nu ca'n prospectele
turistice;
Septembrie
de Timotei Ursu
(Anda Onesa
și Geo Costiniu)

Septembrie

tre vechile pietre funerare strecoară
scel resentiment neliniștit, anun-
țînd deznodămîntul.

Exuberanță de lumină, culoare,

delicată senzualitate sînt numai cite-
va tușe din paleta bogată a opera-
torului, a tînărului operator Marian
Stanciu.

la rece, desprins de contextul su-
rurilor întru lauda prezentului, lar-
ba... are de bună seamă cusururi
de scenariu, de regie. Nu ca să re-
echilibrez balanța voi aminti con-
venționalul argument care-l decide
pe matematician să refuze catedra
de la universitate și să se întoarcă
la țară. Dar dacă un film nu s-ar
susține decît prin stîlpi de logică
dramatică, multe edificii s-ar surpa
la adierea critică. Există însă sub-
terane de emoție, un firesc al senti-
mentului transmis și prin alte canale
decît cele ale poveștii: un gest in-
ceput și nedus la capăt, un gînd
nemărturisit, o tăcere plină de tîlc
ce pot salva un impas dramatic. Și
aici stă, cred, seva **lerbii...** noastre
Vitală și pentru că dă atenție or-
chestrații bogate a temei nu doar
rezumării ei școlărești. Vitală pentru
că face sensibilă o stare, ca poezia.
În umbra unei ogrăzi părăginite, în
furișatul unui cîine sub laviță, în-
tr-un tablou prăfuit de vreme sau
într-o adiere de iarbă proaspăt co-
sită, semnal al vieții dar și al despăr-
țirii de ea, stă mai mult cinema al
emoției, decît al convingerii sensibi-
le, decît în multe dezbateri prezum-
țioase și reci.

Grupaj realizat de
Alică MĂNOIU

Iarba verde de acasă

Cu delicatețe
despre solidaritatea
umană:

Iarba verde de acasă
de Stere Gulea
(Florin Zamfirescu
și Mihai Pălădescu)



Memoria viitorului



O nouă demonstrație de ingeniozitate a unui regizor ingenios: *Scrisoare din orașul nou de Titus Mesaros*



Un film-program în programul unui regizor consecvent: *Oameni de omenie* de David Reu

Despre părinți fără copii, despre copii fără părinți: *Avem nevoie de iubire* de Eugenia Gutu



A mai trecut un an și pentru filmul documentar românesc. Nu un an oarecare. Acum, când ne pregătim să privim înapoi spre un documentar prestigios al începuturilor, ca **Scrisoarea lui Ion Marin către Scinteia**, cu trei decenii la activul experienței acumulate pe teritoriile documentarului nou, acum, când studioul «Al. Sahia» face 250 de filme pe an (aproape... un film pe zi lucrătoare) față de cele vreo zece pe care le făcea la început, niciun an cinematografic nu mai poate fi «un an oarecare». Prin producția sa curentă, anul 1978 ne îndreptățește, de altfel, să-l considerăm printre cele care lasă câteva urme durabile în istoria creșterii valorice a filmului documentar românesc. Au fost ani cinematografici mai buni și ani mai puțin buni pe această traiectorie în general ascendentă. S-au urcat, temerar, culmi, dar s-a mai mers și la pas, iar uneori s-a mai rătăcit pe drumuri infundate. Documentarul românesc n-a trecut întotdeauna din succese în succese, n-a urcat doar pe verticale. Esențial este că experiențele parcurse de-a lungul anilor au condus spre acumulări utile atât prezentului cât și perspectivei. 1978, pentru creația documentaristilor noștri, n-a fost, poate, chiar un an de vîrf, dintre aceia care au făcut să se vorbească despre «o școală de film documentar românesc», dar a însemnat, fără vreo umbră de îndoială, un moment viu, dinamic, în evoluția genului.

Putem spune că filmul documentar românesc, astăzi, în condițiile unor răspunderi social-politice și cultural-educative mereu aprofundate, înfățișează publicului un panoramă de preocupări divers și cuprinzător, consemnînd în imagini fapte și gânduri reprezentative pentru prezentul socialist, semne ale spiritualității contemporane. Este aceasta îndatorirea primordială a cineastilor documentariști, de a surprinde pe ecran realitatea în ipostaze cu adevărat caracteristice timpului de azi; prin cele mai izbutite creații, prin caratele de adevăr ale filmelor lor, cineastii documentariști răspund, de fapt, nu numai îndatoririi de martori ai prezentului, ci și aceleia de participanți activi la procesul amplu de edificare a conștiinței socialiste. Am crezut întotdeauna și nu voi obosi să cred în capacitatea documentarului de a se adresa «de la om la om», de la suflet la suflet, spectatorului, informîndu-l, formîndu-l, sau mișcîndu-l măcar un strop

de gînd. Nici n-ar putea fi altfel: fără a învidia forța de atracție a filmului cu mari actori, cu vedete scilicitoare și cu montări fastuoase, documentarul — citit de îngrat — este, peste tot în lume, și prin definiție, genul cinematografic cel mai direct, cu șansa cea mare de a găsi, în realitate, «grăunțele de aur» al adevărului de viață.

Privind retrospectiv, acum, spre ce a lăsat în urmă filmul documentar românesc în 1978, vom găsi desule semne de durată printre cele câteva zeci de scurt metraje văzute (nu le-am văzut chiar pe toate, n-am văzut, adică, în fiecare zi lucrătoare cite un documentar, ...nici n-aș fi avut unde). Doar câteva zeci de filme, dintr-o producție anuală de sute, nu pot reprezenta, prin forța lucrurilor, decît fragmentar, ansamblul creației. Tocmai de aceea nici nu-mi propun acum și aici neapărat o sinteză privind stadiul actual de evoluție a filmului documentar, ci transcriu doar câteva însemnări despre filmele văzute (sau revăzute), esanțioane ale unui efort cultural-educativ mult mai amplu (și mai diferențiat valoric).

Trecutul dialoghează cu prezentul

Prezentul dialoghează cu istoria, istoria dialoghează cu prezentul, mărturisind în imagini cu forță de simbol permanentele spirituale ale poporului nostru; actualitatea își destăinuie ritmurile proprii, înconfundabile, cineastii înfățișînd în imagini cu forță de adevăr contemporan dimensiunile unor impunătoare deveniri materiale și morale. **1 Decembrie 1918** este filmul unui eveniment de primă însemnătate din istoria poporului nostru. Regizorul Mircea D. Popescu și-a propus mai mult decît o evocare a evenimentelor care au condus la marelui act istoric parafat de înaintași la Alba-Iulia, a urmărit să înfățișeze unitatea și continuitatea poporului român în toate provinciile istorice ale vechii Dacii. A apelat la mărturiile de epocă, izbutind un montaj dens și dinamic, o elocventă reprezentare a ideii de unitate națională care a călăuzit gîndul și fapta atîtor și atîtor luptători-patrioți ai veacurilor trecute. Complementar, filmul lui Eugen Gheorghiu, **Simbol peren**, evocă istoria tricolorului românesc, de la cele mai vechi atestări documentare pînă astăzi, identificînd culorile-simbol ale drapelului cu lupta seculară pentru dreptate și libertate națională a poporului. Remarcabil prin calitatea emoției patriotice pe care o transmite, documentarul Lilianei Petrîngănu **Gazeta de Transilvania**, evocă, practic, spiritul unui timp; așa cum a făcut-o într-o creație anterioară, consacrată împrejurărilor care au condus spre nașterea unui cîntec, nu un cîntec oarecare, ci cîntecul-simbol, cîntecul-stindard «Deșteaptă-te române», regizoarea, reconstituind în imagini suflul pa-

triotic al unor înaintași progresiști, întreprinde un necesar act cultural, cu semnificații profunde. Istoria dialoghează cu prezentul, prezentul dialoghează cu istoria în imagini cu forță de permanență.

Oameni de omenie

Despre prezent, despre actualitatea de fond a prezentului, își propun să vorbească tot mai multe filme documentare. Este mai mult decât firesc, cineștii nu fac altceva decât să răspundă «comenzii sociale» tot mai intens-solicitante a realităților contemporane. Iată, de pildă, graitoare, prin înșeși titlurile lor, câteva filme-program ale studioului «Al. Sahia» realizate în 1978: **Sint om al muncii în România de azi (Dubla calitate)** și **Oameni de omenie (A fi comunist)** de D. Reu, **România — cultură pentru toți și pentru fiecare** de Ion Moscu, **Pentru bunăstarea tuturor** de Ion Visu. Ele își propun să înfățișeze preocupări specific-actuale, și o fac exemplificând cu interesante secvențe de viață.

Mai personale mi se par câteva filme de actualitate care abordează realități aparent mai «modeste». **Liceenii** este un frumos film despre tineri, realizat de Paula și Doru Segal, care-și continuă, firesc, preocupările din **Marile emoții mici** și din **Emoțiile au crescut**, la o altă vîrstă a tinereții, prinzînd cu mult nerv și poezie particularități de vîrstă ale tinereții, particularități de gînd, de fapt și de sentiment. Titus Mesaros continuă să-și caute și să-și fixeze drumuri personale în filmul documentar românesc, cu un film ingenios gîndit, **Scrisoare din orașul nou. În Școala de inventatori**, regizorul Ion Moscu dă viață și glas unor preocupări de mare actualitate ale tineretului contemporan. Mirel Ilieșiu, în **27 de ore la cald**, își regăsește disponibilitățile reportericești din anii debutului, într-un film cu tematică industrială. Paul Orza, cu sufletul, ne transmite **Salutări din Garmata. În Avem nevoie de iubire** de Eugenia Gutu ne privesc ochii scrutați ai unor copii fără părinți...

Învățăm muncind

Despre alte câteva filme, aș vrea chiar să vorbesc mai pe larg. Exprimîndu-și mai personal vocația actualității decât în primul ei film de lung-metraj, regizoarea Felicia Cernăianu, în scurt-metrajul **Învățăm muncind**, surprinde aspecte semnificative ale unui fenomen cu implicații social-umane deosebit de importante: integrarea în producție a studenților. Practic, aparatul de filmat poposește printre studenții facultății de utilaj tehnologic al Institutului de construcții din București. Pătrunde în sălile de cursuri, în laboratoare, în ambianța muncii productive. Ceea ce izbuteste, însă, fil-

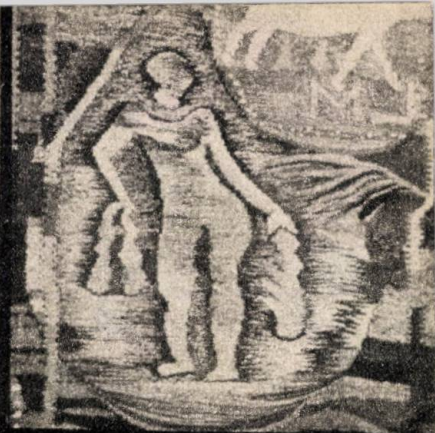
mul este mai mult și altceva decât ilustrarea unor activități: filmul sintetizează o dimensiune esențială a omului contemporan. O face fără vorbe mari, fără imagini declarative, printr-un montaj alert și la subiect: «A învăța — muncind» devine, parcă, un verb nou al limbii române, fără granițe între cuvinte, «a învăța — muncind» semnifică și pe ecran ceea ce semnifică în realitate, o atitudine calitativ nouă față de învățatură și muncă, față de viață. Muzica Andei Călugăreanu, pe versurile lui Grigore Hagiu, deschide, frumos, filmului perspective metaforice.

Generații mai vechi și mai noi de regizori se întîlnesc pe aceleași coordonate ale investigației prezentului. Alexandru Boiangiu, în **Inepuizabilul drum**, pătrundînd în ambianța de muncă a Uzinelor bucureștene «23 August», rememorează pe ecran calea de împliniri socialiste a unei mari unități productive, la trei decenii după evenimentul istoric al naționalizării. Este vorba, de fapt, despre un film-eseu, care știe să prindă în imagini — fapt foarte important — poezia muncii contemporane. Ne-am bucurat să o întîlnim pe tînăra regizoare Tereza Barta într-un film cu virtuți civice, **V-aș ruga dacă se poate...** care încearcă (și, în bună măsură reușește) să semnalizeze anumite racile etice cum ar fi — în cazul de față — boala... bolnavilor închipuiți.

Emoție, vis, poezie

Ne-a produs, apoi, o satisfacție artistică deosebită filmul lui Mirel Ilieșiu, **Mimi Podeanu**, un documentar de artă dintre cele mai izbucnite ale studioului «Al. Sahia». Tapiseriile regretatei artistice, cu frumusețea lor aproape ireală, cu frunzele lor arămii de octombrie, cu florile, fluturii și pămîntul lor, vin spre public încărcate de emoție, de vis, de poezie, de gînduri din adînc, ca niște «ziduri care visează» sau ca niște «pereți nomazi» ai sufletului... — cum le spunea însăși autoarea. Comentariul de bun cunoscător al lui Dan Hăulică conferă filmului un plus de substanță.

Am lăsat la urmă unul dintre cele mai frumoase filme documentare pe care le-am văzut anul acesta: el se numește **Și...** și aparține Adei Pistiner. Nu este vorba, aparent, în acest film cu titlu monosilabic decât despre niște mici sau mai mari balerini și balerine, cu talii de albințe, în procesul pregătirii lor de zi cu zi. Atît. «Unu-doi-trei-și...» atît? Nicidecum. Este vorba despre multe, despre rostul și rigorile muncii, despre lacrima de sudoare care stă la rădăcina oricărei împliniri de zîmbet, este vorba despre truda fără de care nu este posibilă nici o performanță, este vorba despre «oxigenul» perfecționării continue, nu numai acolo în sala de gimnastică, printre bare și oglinzi, printre lacrimi și zîmbete, este vorba despre lacrimile pe care le cere un șpagat,



Omăgiu unei artiste într-un documentar de mare ținută: **Mimi Podeanu** de Mirel Ilieșiu



Cu încredere în forța documentară a realității: **Și...** de Ada Pistiner

Cu nerv și poezie despre adolescență: **Liceenii** de Paula și Doru Segal



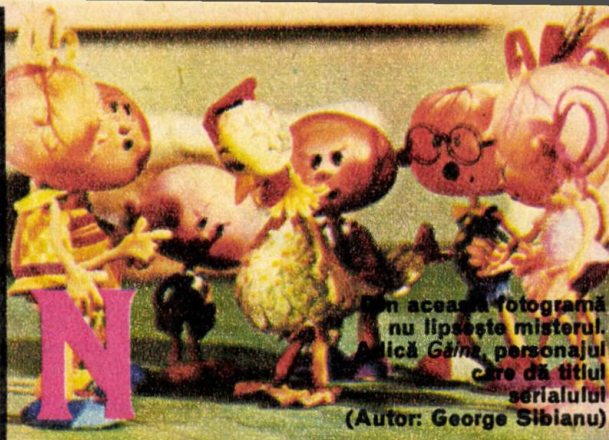
este vorba despre «mame, nu vă dați copiii să se facă clovni artiști,ăștia nu știu decât să fie, ori prea veseli ori prea triști»... Ada Pistiner are încredere, multă încredere, în forța documentară a realității. Acest lucru se simte, acaparează. Nu ne mai rămîne decât să spunem, cu toții, «și!...»

Călin CĂLIMAN

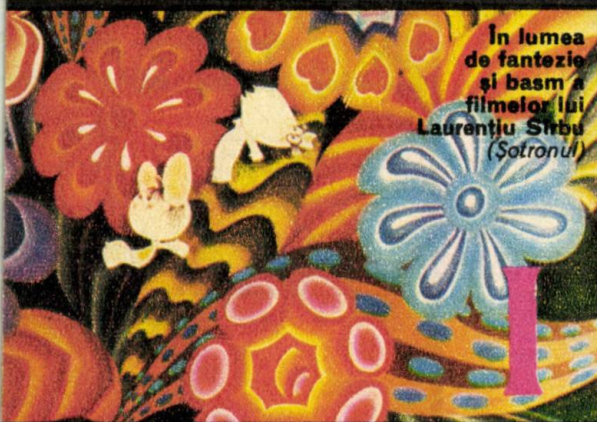


Cum să-mpaci
leul cu
elefantul?
Știe Mihaela...
(din serialul
Mihaela —
Autor
Neli Cobar)

A N

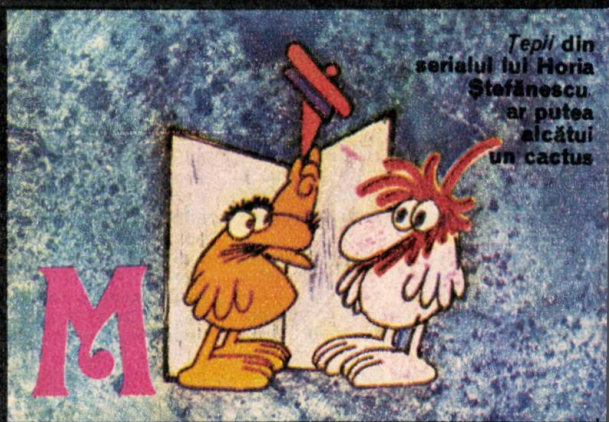


În această fotografie
nu lipsește misterul.
Alică Găina, personajul
care dă titlul
serialului
(Autor: George Sibianu)



În lumea
de fantezie
și basm a
filmelor lui
Laurențiu Sîrbu
(Șotronul)

I



Țepii din
serialul lui Horia
Ștefănescu
ar putea
alcătui
un cactus

M



Ce năzbîtii
au mai făcut B și M
de sînt nevoiți
s-o ia la goană
pe schiuri?
(Bălănel
la schi, autor
Zaharia Buzea)

A



Ce făcea Penelopa
în timpul liber?
(După amiezele
Penelopei, Autor:
Luminița Cazacu)

Ț



Pictura, chiar
sub aparat,
păstrează amprenta
pictorului.
(Orașul, autor:
Sabin Bălașa)

I



Dacă s-ar
număra cu păpuși,
matematica
ar fi mai veselă
și poate... mai ușoară
(Parada cifrelor.
Autor: Isabela
Petrașincu)

A

Înainte și după „scurtă istorie”



Pe măsură ce ne îndepărtăm în timp de acel an 1957, în care Gopo primea la Cannes premiul cel mare, Palme d'Or, pentru **Scurtă istorie**, so-
ciul pe care poate fi așezat omule-
țul năstrușnic și filozof, s-a consti-
tuit de la sine și ne vine greu să
imaginăm alt simbol al cine-animă-
ției românești. Și deși de atunci au
început să fie cunoscuți în lume și
alți autori români de animație, deși
filmele lui Sabin Bălașa, Ion Truică,
Laurențiu Sirbu, Matty Aslan, Nell
Cobar sau Isabela Petrasincu au
fost recompensate cu premii im-
portante în prestigioase competiții
internationale, omulețul lui Gopo
continuă a fi un punct de referință,
simbol și metaforă totodată și, dacă
nu ne-ar fi frică de cuvinte, am
spune chiar, un mit.

Cine ești dumneata, omulețule?

Într-un almanah care vorbește
despre «memoria cineaștilor», nu
strică să reamintim faptul că în cla-
samentul întocmit în urma unui re-
ferendum inițiat de Arhiva româ-
nească de filme în 1971 (81 de spe-
cialiști chestionați; 240 de filme no-
minalizate) clasament care urmă-
rea stabilirea «Fondului de aur» al
animației mondiale, **Scurtă istorie**
se află pe locul 9, alături de cele-
brele **Submarinul galben** (George
Dunning — Anglia), **Surogat** (Du-
șan Vukotić — Iugoslavia) **Mina**
(Jiri Trnka — Cehoslovacia), **Labirintul**
(Jan Lenica — Polonia), **Teatrul doamnei și domnului Cabal**
(Walerian Borowczyk — Franța)...
iar pe locul zece se află **Fantasia**

(filmul lui Walt Disney din 1940).
Prevestind parcă evoluția în timp
a faimei omulețului, riscul de a fi
transformat în statuie, regizorul și
profesorul Victor Iliu îl descria ast-
fel în 1962: «Dacă ar fi să ne luăm
în judecată noastră estetică după
temele celor trei filme (**Scurtă isto-
rie**, **Sapte arte**, **Homo Sapiens**)
și am proceda strict logic, «meta-
fizic» și aprioric, am deduce că
personajul unor astfel de filme nu
poate fi decât un fel de ființă sta-
tuară... Personajul lui Gopo nu-i o
statuie și nu are nici unul din atri-
butele unei statui. Nici gestul eloc-
vent și imperios, nici însemnele
bravurii și ale eroismului, nici do-
vezile plastice ale genului, ale fru-
museții, ale vigozii fizice. N-am uitat
bineînțeles, că nu-i altceva decât
un desen. Are burta mare și pi-
cioare subțiri. Cea mai mare parte
din istoria lui, preocuparea lui prin-
cipală a fost să-și umple burta. Are
nasul mic și turtit de pe urma at-
tor căderi în nas în decursul goa-
nei lui istorice nesfârșite. Are capul
tuguit din pricina infinitelor efor-
turi de-a înțelege lumea. Își ține
spinarea dreaptă dintr-un funda-
mental orgoliu încă din prima clipă
a ridicării pe două picioare: sfidare
aruncată întregii naturi. Nu e nici-
odată plictisit și obosit cu toate că
a inventat sistemele de enumerare,
alfabetul, cele 7 arte, praful de puș-
că, horticultura, igiena, economia
politică. Rezumându-și grația as-
cunsă și filozofia optimistă într-o
floare, își propune să fertilizeze cu
ea timpurile.»

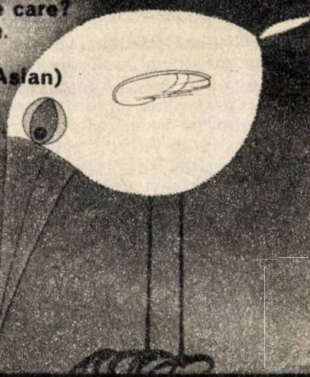
De la **Scurtă istorie** la recentul
Ecce Homo («poate cel mai grav,
mai reflexiv, mai îngândurat film al
lui Gopo» — Ecaterina Oproiu),
omulețul nu și-a schimbat perso-
nalitatea (avem cel puțin doi eroi

sau interpreți în lung-metrajul ar-
tistic, care să aibă atita personali-
tate și mai ales viabilitate?). Cele
care se schimbă de la un film la
altul sînt doar întrebările, medita-
ția neliștită. Despre «cealaltă
față» a lumii, din **Ecce homo**, se
putea vorbi în multe feluri, chiar
prin desen. Faptul că Gopo folo-
sește de la colajul de fotografii,
imaginea de film documentar, afi-
șul publicitar și pînă la «gadget»
tot ceea ce putea da imaginea prea
grăbitei și prea indifferentei socie-
tăți supercivilizate, spune ceva
despre înnoirile de expresie, care

Cale lungă de
Adrian Petringenaru,
după grafica
lui Florin Pucă
sau animația
cu temă filozofică



Care pe care?
(Formica.
Autor:
Matty Aslan)



dau glas acestor întrebări grave.

O «scurtă istorie» a filmului de
animație românesc s-ar putea pe-
riodiza și astfel: înainte de apariția
omulețului caraghios, și de la naș-
terea lui încoace... S-a întîmplat în
această «scurtă istorie», ceea ce
se întîmplase cu animația pe plan
mondial, omulețul marcînd o coti-
tură sau o răspîntie. Naivitatea ini-
țială a cedat locul eseului filozofic,
meditației acut contemporane. De
la primele filme românești de desen
animat **Păcală** (regia și desenul:
Aurel Petrescu, 1921) și **Haplea**
(regia și desenul Marin Iorda, 1923)
și pînă la **Scurtă istorie**, trecuseră
34 de ani și se făcuseră doar cîteva
filme. În producția artizanală, foarte
aproape de amatorism și cu totul

nerepresentativă, care a precedat anul 1950 (anul înființării unei secții de animație în cadrul studiourilor cinematografice de la Buftea), ca și în producția care începuse să se profesionalizeze începând cu anul 1951, cine-animația românească își caută specificul, fiind încă tributară dulcelui stil clasic al lui Disney. Simpla înșiruire a unor titluri

e edificatoare: **Albina și porumbelul**, **Războiul neascultător**, **Doi iepurași** (toate trei în regia lui Ion Popescu Gopo), **O poveste cu ursuleți** (Matty Aslan și Iulian Hermeneanu, 1953), **Vulpea călărită** (Bob Călinescu), **Vulpoiul campion și Zdreanță** (Olimp Vărășteanu), **Insula negriței** (George Sibiuanu). Până în 1957, nici unul din

aceste filme nu părea să conducă în mod necesar la apariția omulețului lui Gopo; cu toate că, se știe, în orice început de lume, omul... apare la sfârșit! Și cu toate acestea, fără filmele de care am vorbit mai sus, **Scurtă istorie** n-ar fi fost posibil să apară. Întîi pentru că fără ele nu s-ar fi perfecționat mijloacele, nu s-ar fi luat în stăpînire

Hidalgo- o viziune despre Don Quijote



Fiecare personaj din filmul de animație trăiește prin formă plastică, prin caracterul acesteia, prin puterea ei de a sugera o idee. Căutînd elementele caracteristice, am descoperit dominantă eroului principal — o verticală fragilă — asemenea unei trestii. Don Quijote a căpătat contur prin linii simple, prin articulații fine, prin tonuri tranzitorii de violet. Trecerea lui prin viață, prin arcul de triumf al vieții, se înscrie în zodia imposibilului, drumul său pe intradosul podului putînd fi străbătut numai prin cutezanța gîndului, care la Don Quijote devine faptă. Antrenat în stranii aventuri și dispute, Don Quijote își păstrează totdeauna demnitatea, prestanța și credința. Niciodată nu cedează, niciodată nu se dă bătut. Iubirea îl conduce și-l mobilizează acțiunile. Tristețea eșecului conține un tragism autentic și Don Quijote nu devine nici un moment ridicol. Fragilitatea acestui **Hidalgo** am sugerat-o prin repetate dezmembrări și recompuneri. Verticalitatea lui Don Quijote se echilibrează prin caracterul sferic al formeii lui Sancho Panza. Gîndit în tonuri teroase, Sancho reprezintă legătura cu realul, cu existența pămînteană. Don Quijote «cu norul» și lupta sa cu păsările constituie două din momentele cele mai izbutite ale filmului. Aici, pendularea între imaginar și real capătă expresivitate cinematografică datorită perfecteii colaborări cu animatorii, cu inginerul de sunet și compozitorul. Alături acțiunea a rămas exterioară, ideea fiind doar enunțată. Așa se întîmplă în secvența căutării vîntului de către Don Quijote și Sancho, unde zborul lor este «expediat» și nu se realizează șocul vizual necesar.

Fidelitatea mea față de Cervantes este legată mai mult de idee decît de acțiune. Este, cred eu, un nou fel sau, în orice caz, un fel al meu de a vedea eroii, întîmplările, ambianța. În dorința de a marca drumul lui Don Quijote, am folosit numele orașelor iberice — rostite poetic — un posibil traseu, un traseu mereu reluat în căutare de noi aventuri. Trecerea prin lume a lui Don Quijote nu e zadarnică. Peisajul se metamorfozează: spinii înfloresc, copacii se înalță spre cer, stîncile capătă o siluetă elegantă, totul aspiră la verticalitate, la zbor. Ploaia va șterge în final imaginea lui Don Quijote, dar în urmă rămîn, nu numai Sancho, Rosinante și armura sa, ci mult mai mult, amintirea sa nemuritoare, pilduitoare.

Ion TRUICĂ



Mai există și plastilină

Cînd se părea că filmul românesc de păpuși încercase toate posibilitățile, că animase tot ce se putea mișca pe un ecran: cule, măști, păpuși clasice, stilizate, sculpturi în lemn, obiecte dintre cele mai banale de uz casnic, pietre, Mihai Bădică, un regizor tînr, reaminteste că mai există și plastilina și că aici la noi nu mai fusese încercată într-un film de animație.

Și nu se mulțumește să amintească acest lucru, dar trece imediat la realizarea unor filme ca: **Icar**, **Geneza**, **Alter ego**.

«Am căutat, spune Mihai Bădică, un material care să corespundă necesităților specifice ale filmului cu volume. Un material care să-și piardă masa pentru a deveni convenție. Am găsit, de fapt am regăsit, plastilina și am făcut cîteva filme care dau impresia că acest material se pretează mai ales unor idei mai abstracte. Dacă aș fi fost înclinat să fac filme pentru copii sau filme muzicale sînt sigur că toți am fi constatat că plastilina este un material care servește perfect acest gen de filme.

Repet, consider că cel mai important lucru într-un film cu volume este felul cum acestea cedează din materialitatea lor devenind suportul convențional al unui sentiment sau idei».

Și filmele sale nu dezminț această credință a sa: ele realizează un deziderat estetic esențial al filmului în genere: unitatea de stil. În filmele sale plastilina este un personaj și decor, iar mișcarea o transformă pe rînd în apă, aer, zbor, vînt, pămînt. Elementele devin una. De aici un sentiment de primordialitate se degajă din filmele sale, o atmosferă de început de lume. Personajele sale sînt aproape identice între ele, propunînd un simbol și nu caractere sau tipuri, o alcătuire ciudată care pare încă nedesprinsă de mineral și vegetal. Mișcarea lui încă nedesprinsă de mama terra este mai degrabă o alunecare viscoasă. Un personaj tentat de zbor în ciuda înfățișării sale greoaie, aproape lipsite de grație care dă totuși un sentiment de măreție. Personajele sale de o mare inocență tentează mari începuturi, zboruri, desprinderi, iar mișcarea care le animă dînlăuntru le scoate din materialitatea lor greoaie. Chiar dacă pentru scurte momente, omul lui Mihai Bădică iese din contingent făcînd un efort nu lipsit de dramatism de a se naste spiritualmente pe sine în fiecare zi.

Cristina CORCIOVESCU

Inconfundabila
grafică a lui
Ion Truică
(Hidalgo)

Despre vis și
imponderabil,
cu o materie
evident solidă
și... terestră
(Icar — plastilină
animată, autor:
Mihai Bădică)

limbajul tinerei arte, și apoi, pentru că fără acei iepurași, rățoi și vulpi vorbăreți, nu s-ar fi revoltat într-o zi un creator, dornic de-a face altceva, cu totul altceva, decât făcuse (și se făcuse) până atunci, polemizând cu Disney și cu epigonii lui, printr-un contur simplu și ferm: un omuleț și o floare.

O polemică fertilă

Filmul purtător de idei abstracte, filmul purtător al unei meditații filozofice, transmisă sintetic, în timp record, și nu fără o undă de poezie și umor, pare a fi devenit mijlocul ideal de comunicare al cineastului cu spectatorul modern. Victoria omulețului asupra iepurașilor și rățoilor, nu a marcat numai victoria acestui gen modern al animației, asupra tradiției Disney, ci, lucru mult mai important, victoria filmului de autor asupra filmelor «de serie». De atunci încoace, și cu deosebire în ultimii ani, nu mai reținem doar titluri de filme, personaje, ci nume de autori. Și aceste nume înseamnă tot atâtea stiluri, tot atâtea direcții în cine-animația românească. Astăzi Gopo nu mai e singur. Sabin Bălașa, Ion Truică, Matty Aslan, Laurențiu Sîrbu, Adrian Petringenaru, Nell Cobar, Bob Călinescu, Isabela Petrasincu, Horia Ștefănescu, Mihai Bădică, Victor Antonescu, Virgil Mocanu, Olimp Vărășteanu, Tatiana Apahideanu, Luminița Cazacu, Liana Petruțiu, George Sibianu, Iulian Hermeneanu ar merita desigur, fiecare dintre ei, un capitol aparte în evoluția filmului de animație românească din ultimii ani.

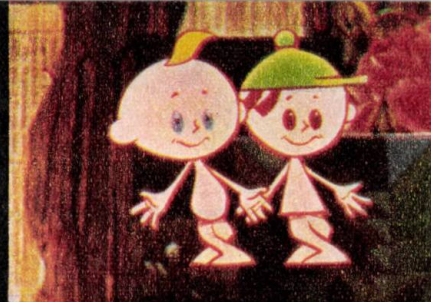
După acel an 1957 (cu premiul de la Cannes) și până în 1964 (anul constituirii Studioului Animafilm ca centru de producție autonom) și de atunci până astăzi, cine-animația românească a cunoscut o diversitate de genuri, o diversitate a preocupărilor, atât tematică cât și a înnoirilor de ordin tehnic, a mijloacelor folosite. Omulețul cu floarea, cel mai pașnic om din lume, nu putea fi tocmai el teoreticianul unui monostilism. Și, deși au existat puncte de vedere, exprimate radical, vehement, la adresa genului «clasic», polemica cu filmele tip Disney nu a exclus și nu a contestat niciodată utilitatea acestui gen al divertismentului «pur», dar l-a așezat printre altele altele, desființându-i deci singularitatea și tirania atât în rândul spectatorilor cât și al creatorilor.

«Refuz să cred că destinul animației se numește Disney. S-a dovedit în timpul din urmă că, prin mijloace noi, se poate vorbi despre frumusețea omului, că investiția de talent a anumitor creatori face ca animația să se elibereze de presiunea anecdoticului. Adică nu mai e vorba doar de o glumă înregistrată pe peliculă. Știu, bineînțeles, că voi stîrni reacția multora afirmând că epigonismul-disneyan a creat o pre-

dispoziție pentru glumă și că toată lumea nu așteaptă decât gagul, istoria umoristică. Dar, în vremea din urmă, s-a dovedit că există un umor grav și chiar dacă eu nu sînt dintre aceia care practică animația pe lungimea sa de undă umoristică, există creatori noi, care o fac cu talent și cu evident spirit polemic vis-à-vis de modelele caricaturale de care vorbeam.»

Umorul grav, cum îl definește Sabin Bălașa în această pătimașă declarație, «lungime de undă» detectabilă de la *Homo Sapiens* până la *Formica* și *Organigrama* (Matty Aslan) și de la *Tepi* (Horia Ștefănescu) sau *Excursia* (Virgil Mocanu) până la *Condiția Penelopei* (Luminița Cazacu), constituie, la rîndul ei, doar una din liniile de forță ale filmului de animație românească. Fără ea ar fi lipsit desigur cea mai importantă dimensiune semnalată de animația mondială în ultimele două decenii. Dar nici ea nu e singura. Mai există: «pictura sub aparat» a lui Sabin Bălașa (*Valul* — 1968, *Fascinația* — 1969, *Întoarcere în viitor* — 1972, *Galaxia* — 1973, *Pelerini în timp* — 1975 și *Odă* — 1976); plastilina animată a lui Mihai Bădică (*Icar* — 1974, *Geneza* — 1975, *Opera* — 1977) mai sînt grafica și metaforele lui Ion Truică, poate cel mai unitar stilistic și tematic (de la *Vînătoarea* — 1971, *Carnavalul* — 1972, *Marea zidire* — 1974, *Hidalgo* — 1975, *Văzduh* — 1976, și până la *Furtuna* — 1977 și recentul *Remember*, 1978); animația de pictură pe sticlă (*În pădurea lui Ion* — 1971 și *Călătoria lui Ion* — 1974 (autor Adrian Petringenaru); grafica animată — după desenele lui Florin Pucă din *Călătoria lungă* — 1976 (autor Adrian Petringenaru) și desenele color animate ale aceluiași autor, într-o ambițioasă demonstrație de abordare a subiectelor de inspirație istorică (*Bizant după Bizanț* — 1972, *Traian și Decebal* — 1977, și recentul *Legenda*). Despre toate aceste filme se poate spune că sînt și nu prea, pentru copii. Formula plastică folosită (originală, specifică fiecărui autor, reprezentînd o valoare a filmului prin ea însăși), limbajul metaforic aluziv și chiar ideile vehiculate de aceste filme se adresează mai curînd spectatorului cîștigat mai tîrziu de partea filmului de animație, spectatorului adult. Fiecare din filmografiile selective de mai sus (selecție arbitrară desigur) reprezintă tot atâtea noi mijloace de expresie în zona filmului-meditație, a filmului-«unicat» sau «de autor», cum au mai fost numite aceste filme adresate spectatorului matur.

În perimetrul acestei largi și diverse arii de creație, structurile esențiale au fost determinate nu neapărat tematic, ci mai ales în funcție de personalitățile creatoare, singurele capabile de a conferi originalitate și interes filmelor. Uneori e vorba de personalitatea sce-



«Pic și Poc» de Olimp Vărășteanu

naristului, altelei de a desenatorului sau de a regizorului. Și acest lucru e valabil și pentru filmul-divertisment, filmul-basm, sau filmul pentru copii, care a cunoscut și el o diversificare, nu atât datorită subiectelor și temelor, ciț manierelor diferite ale autorilor. Filme cu păpuși și desene animate ale lui Bob Călinescu (*Ancora* — 1962, *Cuibul* — 1963, *Cocnel* — 1964, *Toporul și pădurea* — 1968, *Orga* — 1969 și *Cocnel ucenic* — 1971), sau filmele cu păpuși ale lui George Sibianu (*Telefonul* — 1958, *Prostia omenescă* — 1968, *Contrabandiștii* — 1971, *Visul unui pier-de-vară* — 1973, și serialul *Găina* — 1974—1975) cartioanele decupate și animate ale lui Olimp Vărășteanu (din a cărui bogată filmografie, începută în 1954 cităm: *Made in Africa* — 1961, *Cotidiene* — (cu desen de Virgil Mocanu), *Cinci săptămîni în balon*, 1966, *Aventura* 1968, *Microfabule* — 1972, serialul *Pic și Poc* — 1974—1976), obiectele animate ale Tatiane Apahideanu (*Cojoacele babei Dochia* — 1971, *Fetița de turtă dulce* — 1974), cartioanele și obiectele animate ale Isabelei Petrasincu (*Parada cifrelor* — 1973 și *Lina* — 1978) sînt tot atâtea încercări (și unele dintre ele reușite) într-o categorii foarte modernă, aceea a obiectelor animate.

Fără a se teme de răspunsul devenit celebru al unui copil, la întrebarea, ce este calul? — «un animal cu care se fac westernuri», autorii filmelor de desen animat știu că în ziua de azi, la mulți copii, cunoașterea realității are loc mai curînd prin imagini, prin copii ale realității. Ei mai știu și că ceea ce elevul învață cu memorizare, notă și catalog, se poate uneori reține dintr-o poveste cu umor (Mc Luhan spunea că umorul este azi o componentă obligatorie a învățămîntului modern) dintr-un desen animat. De la instructivul *B și M* (serial cu un cățel și o pisică, inițiat de Eduard Sasu și Badea Artin) până la celebrele și consecvențele *Mihaele* ale lui Nell Cobar (n-a învățat cea mai mică generație din jurul nostru, să-și ia rămas bun — să spună «pa») — de la Mihaela, fetița care le zîmbește de pe micul ecran, în fiecare zi, la «1001 de serii»? Și de la serialul *Aventuri submarine* (autori Victor Antonescu, Lauren-

Continuare în pag. 90)

Căldura umană



Cu ani în urmă am descoperit într-un modest hotel din Paris, noaptea târziu, o revistă foarte ciudată care îți asigura,

contra unei sume de bani, împlinirea suflatească și la nevoie chiar și extazul. Nu se asigurau plăcerile trupului, asta era după părerea tuturor editorilor o îndeletnicire meschină, nedemnă de gloria și autoritatea firmei. Cu bani gheață se putea obține un zîmbet plin de înțelegere, o reîntoarcere în lumea multicoloră a copilăriei, un răsărit de soare, o strângere de mână, bani să fie... M-a tulburat excitația financiară cu care prestațiile psihice erau onorate. În mod paradoxal, tocmai sentimentele cele mai gingașe costau cel mai mult. Dacă un om bine încotoșmănat financiar dorea o persoană căreia să-i mărturisească impasurile pubertății, îl costa aproape zece mii de franci. Cu cât sentimentele erau mai inefabile, cu atât se plătea mai mult. Dar, desigur, neliniștile mele nu sînt de ordin economic și nici nu pot să cred că cine are bani are și tandrețe. Mi se pare de o nesfîrșită tristețe să vezi că cineva crede în grandoarea, abisul sau nenorocirea lui, că tandrețea umană se poate achiziționa, că undulațiile suflutului omenesc pot fi asemănătoare cu cele ale «șarpelui monetar».

Magnifica mizerie venea din faptul că toți acești oameni cereau contra cost puțină căldură umană. Aveau cu toții neliniști și nu știau cui să le comunice aceste neliniști. Aveau cu toții bucurii și n-aveau cui să le împărtășească. Din această înfricoșătoare singurătate, pe care eu ca scriitor o respect și o înțeleg, s-a născut ceea ce mi se pare criminal: «business-ul cu inefabilul», respectîndu-se astfel legea cererii și a ofertei. Voi aveți nevoie de tandrețe umană, noi avem nevoie de bani. Dacă aveți nevoie de căldură suflatească, de încredere în voi înșivă, de beatitudinea unei dimineți auguste, scoateți bani. Sublim vreți, sublim vă dăm. Tot în această publicație am citit că s-a deschis o agenție care asigură candidaților la sinucidere, contra unei sume modeste, șansa abandonării dezastrului. Dai un

telefon și ți se redă încrederea în viață.

Cineva îmi făcea, cu ani în urmă, o mărturisire tragică și bizară în același timp: — Uite că se moare și la Paris...!

În naivitatea sau în concepția lui, el credea că opulența e superioară legilor aspre, neînduplecate, ale firii. Tema singurătății a fost, și pe bună dreptate, obsesia cinematografului occidental. Progresul tehnic mărește senzația de singurătate a omului, îi reamintește și mai drastic obligația lui de a fi fericit, de a iubi, de a comunica. Filozofi naivi sau, pur și simplu, șarlatani înversunați, înglodăți în-

sonală, mărturisesc că, de cite ori nu sînt îndrăgostit, am o senzație de culpabilitate, nu față de mine, ci față de oameni în general, și ca să fiu și mai direct, mă fac albie de porci în intimitate.

În starea de neîubire mă întristează lipsa nevoii de comunicare. În fața cărei femei să mă laud? În fața cărei femei voi mărturisi că am greșit? Fără nevoia de comunicare, existența își pierde frumusețea. Merită să fie trăit numai ceea ce poate fi comunicat. Filmul este arta care ne dă sentimentul tonic, binefăcător al solidarității umane, te obligă la o modestie sublimă, te socoți asemenea celui alt,

**Totdeauna
cînd intru într-o sală de cinema,
devin mai modest;
toată hlamida vanității se destramă...**

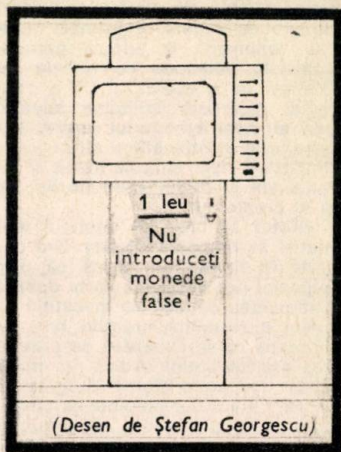
tr-o beatitudine bicsnică, au acreditat ideea că progresul tehnic îl poate elibera pe om de neliniștile și aspirațiile sale, că o dată ajunși în lună, nu ne mai interesează dacă sîntem iubiți sau nu. Nevoia omului de ferice e o realitate dramatică care depășește, prin nobila ei energie, mințile multor savanți.

Nevoia omului de stăpînire a spațiului nu-i atrofiază nevoia de comunicare și tandrețe umană. Toate cuceririle civilizației au valoare și fiindcă se pot comunica. Singurătatea a fost, după cum se știe, obsesia fundamentală a cinematografului și dramaturgiei occidentale. Geniul unor mari regizori, unor mari actori, ne-a dezvăluit fascinantă «planetă a singurătății». Ei au demonstrat, cu tristă strălucire, că singurătatea e mai teribilă decît boala și moartea. Ființa omenescă nu se poate resemna cu singurătatea, de aceea nevoia de comunicare capătă dimensionarea unui țipăt, unui strigăt. Toate personajele din Antonioni, Fellini, Buñuel, Bergman, Bertolucci, etc. sînt chinute de povara singurătății, de nevoia de a comunica. Ca să fac o relație foarte directă între dimensionarea estetică și cea per-

guști sau înțelegi binefacerile dramatice impuse de natură.

Totdeauna cînd intru într-o sală de cinema devin mai modest, toată hlamida vanității se destramă și încerc să înțeleg grandoarea țărilor mele modeste: nu vreau decît să fiu sănătos, nu vreau să fiu decît tinăr, nu vreau decît să fiu frumos, nu vreau decît să fiu fericit!

Teodor MAZILU



profesiune de credință

Titlul de cineast se obține.

Demnitatea de cineast se cucerește!

Cinema

Realitatea unui film este unghiul artistului asupra lumii, este comentariul său liric sau polemic — nici măcar obligatoriu polemic, așa cum susțin

partizanii criticii cu orice preț — dar acest comentariu trebuie să aibă capacitatea nu numai de a aduce câteva milioane de spectatori, el trebuie să-i și tulbure, să-i și convingă de ceva.

Trăirile care nu pot fi eliminate din ființa unui artist decît prin catharsisul pe care îl produce exprimarea artistică, trebuie acceptate nu ca o igienă spirituală a artistului, ci drept cea mai valabilă formă de exprimare în artă, singura acceptabilă.

De ce s-o fi vorbind mereu despre «curaj» în abordarea realității? Ce curaj îți trebuie ca să respiri sau să bei apă? Îți trebuie doar capacitatea de a vedea lumina dintr-un unghi revelator și cînd acest unghi lipsește, nu despre lipsă de curaj e vorba, ci despre altceva. Și cu lipsa acestui altceva nu e de glumit. Talentul!

Dar să zicem că ar trebui un oarecare curaj în abordarea unei teme. Un adevărat artist merge neabătut către acel eventual pericol, pentru că el nu cunoaște altă cale. Nu-i trece prin cap să se pună la adăpost, pentru că ignoră pericolul cu candoarea somnambulului pe acoperiș.

Atunci cînd ai luciditatea și răceala să le aranjezi, să le ticluiești și să le dregi, acestea toate vădese cel mult abilitate și nu talent. Iată de ce profesionalizarea scenariștilor, altă idee care frecventează pe unii, va duce desigur la cultivarea abilităților, dar mai puțin la stimularea talentelor. Cum se pot învăța lucruri care țin de biografia spirituală a unui artist? Orice om cu talent literar — aceasta însemnînd nu stilistică goală, ci capacitatea de a crea oameni și viață — și care ar fi preocupat de arta cinematografică, e de presupus că vede filme. Trebuie lăsat ca acest impact să se producă cu rezultatul imprevizibil, care are loc întotdeauna în înfrînirea dintre un artist și o realitate. Formulele de scenariu omologate pînă la oricare ultimă oră, se dovedesc întotdeauna insuficiente, fiecare nou venit trebuind să fie în mod obligatoriu un inventator. Chiar dacă mo-

dalitatea de producție a unui film este industrială, modalitatea sa de concepție rămîne strict individuală. Dacă nu ar fi fost așa, filmul nu ar mai fi ieșit niciodată din ogrorul său epic. Și dacă tematica este o problemă de opțiune a artistului, stilul este un datum, este rezultanta unor procese interioare care scapă voinței artistului. Un stil îl ai sau nu îl ai. El nu se mimează. Stilul se obține prin procese de cultivare concentrice. El te reprezintă cu sau fără voia ta, cu sau fără acceptarea celorlalți. De stil nu te poți lepăda ca de propria-ți piele. La un stil se ajunge, stilul nu se alege ca pe o armă dintr-o panoplie sau un măr dintr-un coș. Problema stilului privește și pe scenarist și pe realizatori în egală măsură și privește mai ales realizarea acestui cuplu.

În fața celor aproximativ șaizeci de filme anual care se profilează la orizont, noi, cineasții, avem sarcina să veghem și să luptăm din răzputeri ca acest număr să aducă în primul rînd acea **nouă calitate**, formula care a devenit atît de dragă tuturor oamenilor muncii din țara noastră și care pentru noi cineasții trebuie să devină un veritabil steag și trebuie să rămînem recunoscători **secretarului general al partidului** pentru sesizarea acestui moment decisiv în dezvoltarea economică și culturală a societății noastre, în care va trebui să facem efortul de a ne include și noi cineasții.

Săltul cantitativ al cinematografilor noastre va trebui să însemne nu numai mai mulți metri de peliculă pe cap de cineast, ci mai multe idei și mai generoase, mai multă combustie artistică, o mai profundă și angajată implicare politică, o altfel de relație cu publicul spectator, aceea de respect reciproc. Am atențat de multe ori la demnitatea acestui public, oferindu-i filme slabe, eroi fără statură istorică și socială.

Să nu uităm că veritabilul nostru producător este poporul și că a-i servi interesele nu înseamnă testarea gustului public la modul la care o practică unele anchete, ci vizarea unui interes mult superior, care este formarea celui om nou, cu o aleasă spiritualitate, cu o înaltă conștiință socialistă. De felul cum va arăta omul societății de mîine sîntem răspunzători și noi cel de

azi. Să facem loc, în filmele noastre eroilor veritabili, să nu flatăm nici o clipă prostul gust, trivialitatea vulgaritatea sub pretextul că asta place spectatorilor. Cum s-o fi ajuns oare la concluzia asta?... Să ne păstrăm demnitatea de cineast nealterată și, în toată modestia, să ne slujim arta și poporul cărui i-o destinăm, cu veritabilă abnegație.



Realitatea unui film este unghiul artistului asupra lumii (Gina Patrichi și George Motoi în *Trecătoare iubiri*)

A realiza filme este un mijloc și nu un scop. Să facem filme atunci cînd avem ceva de spus dintr-un prea plin pe care e absolut necesar să-l împărtășim și altora și să nu facem filme doar pentru că ne numim cineasți.

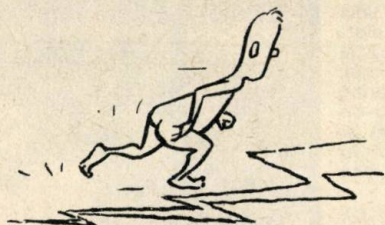
Titlul de cineast se obține, demnitatea de cineast se cucerește. Se cucerește și mai ales se păstrează!

Malvina URȘIANU

Grafocronică de GOPO



Cianura și picătura de ploaie



Trepte pe cer



Gustul și culoarea fericirii



Septembrie



Rătăcire



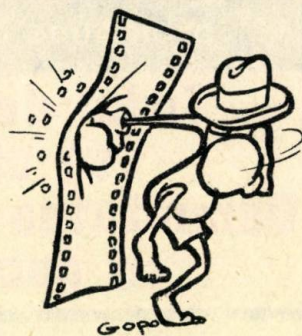
Eu, tu și Ovidiu



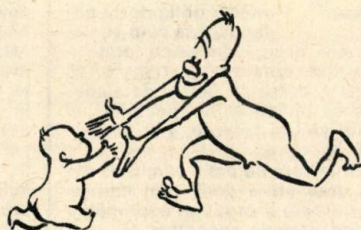
Profetul, aurul și ardelenii



Acțiunea „Autobuzul”



Revanșa



Regăsire



Ediție specială



Doctorul Poenaru

sondaj în cineunivers

Memoria prezentului



Deși s-a spus, nu fără dreptate, că cel mai greu în lumea aceasta este prevederea trecutului, trebuie să recunoaștem că nici prevederea prezentului nu este o chestiune simplă.

Că în creațiile contemporaneității — respectiv în film — este încorporată o mare parte din realitatea pe care o trăim (și ne referim aici, desigur, nu numai la realitatea evenimentală ci și la cea spirituală, la modul nostru de a vedea, de a auzi, de a citi, etc.) e un lucru evident.

După cum tot evident este că oame-nii viitorului, pentru a cunoaște și înțelege vremea noastră, se vor îndrepta neapărat spre această sursă bogată, că vor face apel, deci, cel puțin dintr-un interes istoric, la multe din filmele realizate și proiectate astăzi. Dar, că acești urmași ai noștri vor selecta după aceleași criterii ca și noi între important și neimportant, între frumos și urit, între semnificativ și nesemnificativ, e mai puțin evident, ba chiar de-a dreptul improbabil. O asemenea preluare globală nu s-a petrecut niciodată în istorie, nici măcar în

perioadele cu evoluție calmă și lentă și nu vedem pentru ce s-ar petrece ea acum, într-o vreme în care contes-tarea și răsturnarea valorilor stabi-lite au devenit aproape un mod de viață.

Și toate acestea se referă, doar, așa cum subliniam și mai înainte, la valoarea de mărturie istorice a operelor create azi. A căuta criterii după care să prezicem care dintre creațiile vremii noastre vor fi incluse prin valoarea lor intrinsecă în patrimoniul cultural viu al oamenilor de peste un secol, două, sau cinci, așa cum de pildă Shakespeare sau Bach,

Dintre zeci și zeci de chipuri, dintre sute de vedete — cite oare?...



sînt pe deplin drept contemporanii noştri, fac parte din universul nostru spiritual, răspund întrebărilor, neliniştilor şi speranţelor noastre într-un limbaj care este al nostru (şi operele lor nu sînt doar simple testimonii cu privire la renaşterea elisabethană sau la barocul german), a prevedea, deci, care opere de azi sînt aureolate de perenitate, ni se pare pur şi simplu o încercare aventuroasă.

Dar — pentru a reveni la ideea iniţială — chiar şi tentativa de a stabili ce filme ne reprezintă mai adecvat, care dintre ele vor purta în viitor imaginea şi mesajul nostru, comportă un risc.

Nimic mai amuzant decît a reciti, după un timp, asemenea previziuni, fie că ele au fost făcute sub semnul evidenţei bunului simţ, fie sub semnul analizei profund ştiinţifico-filozofice, sub semnul logicii şi, de ce nu?, al matematicii, fie sub semnul intuiţiei iraţionale, al revelaţiilor mistice. De cînd Madame de Sévigné îşi liniştea fiica aflată departe de Paris că «moda lui Racine va trece aşa cum va trece şi moda cafelei», nu ne mai miră nimic. A aminti «loviturile în bară» date nu de oameni oarecari ci de ilustre personalităţi este un procedeu nu numai banal ci şi inteligent. Se ştie că anual, în preajma Revelionului, multe ziare occidentale publică, sub semnătura unor astrologi şi magi eminenti, preziceri — uneori amănunţite — pentru anul care urmează. Ei bine, după un an, nimeni nu are prostul gust de a compara prezicerile cu ceea ce s-a întîmplat efectiv, deşi efectul (de ilaritate) ar fi garantat. Şi aceasta, probabil, pentru că asemenea preziceri sînt considerate mai presus de orice, de către toţi autorii şi cititorii, drept un joc, cu tot ceea ce jocul comportă ca amuzament, relaxare, neseriozitate şi tratament revigorant prin mici fiori de teamă (din 1945 pînă astăzi, numai în presa britanică au fost anunţate, în cadrul prezicerilor «competente», unsprezece războaie mondiale iminente). Dar jocul mai are şi o altă utilitate sau semnificaţie: ne permite să ne autodezvăluim.

Schimbind ceea ce este de schimbat, orice prezicere asupra destinului viitor al filmelor contemporane este, deci, în primul rînd, o judecată dulce-acrişoară asupra nivelului criticii cinematografice.

Desigur, mergînd cu scepticismul pînă la capăt, am putea spune că singura certitudine este că vor rămîne ca documente semnificative ale epocii noastre, în primul rînd acele filme la care nu ne gîndim că ar putea îndeplini un asemenea rol. Procedînd astfel, n-am face decît să reluăm sugestia unui mare fizician sovietic care recomandă colegilor săi meteorologi (cei-1 asigurară că circa 25—30% din previziunile lor se împlinesc) să anunţe totdeauna contrariul celor prevăzute, avînd astfel o şansă de succes de 70—75%. Numai că noi nu sîntem fizicieni eminenti şi procedînd

LE SUCRE

Lise Fayolle et Giorgio Silvagni



SORT
OCTOB

Forţa imaginii: afiş de cinema în 1978 pentru filmul *Zahărul*. Vedetă de cinema în 1978: Lisa Ellcher, fostă «apariţie de afiş» în S.U.A.

asă, am strica jocul. În plus, dincolo de orice acceptare a supremaţiei incertitudinii, în fiecare dintre noi există convingerea că peste anumite praguri totuşi nu se poate trece... Trebuie să ai un spirit cu totul întortocheat pentru ca, văzînd că cerul e senin şi temperatura caniculară, să te echipezi totuşi cu un pulover gros şi o umbrelă. Tot aşa, e greu de acceptat că peste secole filmele care vor reprezenta cel mai profund vremea noastră vor fi, să zicem, **Aurel Vlaicu sau Pentru un pumn de ceapă.**

De fapt, situaţia nu e chiar atît de aleatorie pe cît pare. Indiscutabil, o mare parte dintre operele confirmate de istorie s-au impus de la început. Fără a ne mai referi la alte

arte, trebuie să recunoaştem că în istoria cinematografiei, filme ca **Naşterea unei naţiuni**, **Cuirasatul Potemkin**, **Iluzia cea mare**, **Cetăţeanul Kane** şi multe altele au fost identificate de la început, nu numai de către spectatori avizaţi şi de un public larg drept filme mari, importante. Şi faptul că, deseori, noi «le citim» aici altfel decît spectatorii premierelor nu face decît să confirme valoarea lor: o operă mare este cea care conţine într-însa o multitudine de posibilităţi, care deschide porţi spre sensuri şi viziuni foarte diferite, uneori chiar contradictorii.

Învăţînd din experienţa trecutului, condiţionaţi de sensurile pe care le căutăm azi în arta cinematografică,

am putea imagina, dacă nu ce opere vor rămâne, cel puțin ce opere nu prea au șanse să dureze.

Avem convingerea că istoria nu va reține operele redondante, tromboniste, pline de sine, triumfaliste, acelea care încearcă cu orice preț și în primul rând cu prețul minciunii să-și împace pe oameni cu ei și cu lumea, în general operele care-l consideră pe spectator ușor de dus de nas, proști și primitivi. Unele asemenea filme pot să se bucure azi de un oarecare succes, ele au parte de un anume prezent, dar credem (și sperăm) că nu au nici un viitor. Chiar dacă prin absurd, datorită cine știe cărei catastrofe nucleare sau biologice, oamenii de mîine ar fi proști sau primitivi, nu de prostia și de primitivitatea zilelor de azi vor avea ei nevoie.

Nu credem că operele care se-nepărtează de micile și marile probleme ale vieții de toate zilele, care caută cu tot dinadinsul să abordeze numai teme elevate, fundamentale, să se păstreze doar în sfera marilor filozofări (adesea de mucava) au vreo șansă de a supraviețui. Am mai amintit, cred, și altădată, o reflecție a lui Bogza care observa că în vreme ce Caragiale se ocupa de «flecure», de Tache, Lache și Piscupeasca, de doi amici care stau la o halbă, sau de un Mitică pe care-l strînge gheata, alți scriitori abordau teme mari, «profunde» (viața, moartea, nemurirea și ejusdem farinace). De acești scriitori nu-și mai aduce aminte nimeni, pe cînd opera lui Caragiale va trăi cît timp oamenii vor ști să gîndească și să ridă, adică atît timp cît vor fi oameni.

Probabil că viitorul nu va reține nici filmele răscoapte, îndelung bibilite, care vor neapărat să pară deștepte, subtile și mai ales, frumoase.

Dar dacă *Love Story*, *Căderea Berlinului*, *Un bărbat și o femeie* și alți anonimi venetieni nu pot și nu trebuie să ne reprezinte pentru generațiile viitoare, e mult mai dificil să ne reprezentăm ce va alege ziua de mîine dintre filmele — și sînt atît de multe! — cu care sufletul nostru s-a identificat în tăcerea tulburătoare a săliilor obscure. Vor putea cei de peste un secol să ne înțeleagă și să ne lubească dacă nu vor vedea niciodată filmele lui Bergman, Fellini, Visconti, Kubrick, Wajda, Iancso, Konchalovski, Tarkovski? Dar cine ne garantează că acești urmași nu trișează și operele cu identitate, în care se exprimă clar prin temă, structură dar și prin gesturi, amănunte, intonații, un loc anume, o perioadă anume, un om (sau mai mulți) anume? Vor rămîne deasemeni, credem, pentru cinematografie, operele care au fost de la început și în întregime cinematografice și nu ersatz-urile de literatură, teatru, muzică.

Cine știe cîte din operele pe care le privim astăzi cu un ochi distrat, creații încă limfatice ale unor tineri care încă nu s-au găsit vor părea mîine realizări de semnificații, in-

**Cei de peste un secol
ne vor putea cunoaște, înțelege, iubi,
dacă nu vor vedea filmele lui Bergman,
Fellini, Visconti, Wajda, Tarkovski?
Să fim optimiști; noi nu vom face
greșeala doamnei de Sévigné
care-i spunea fiicei sale că «moda
lui Racine va trece ca moda cafelei»**

serate la capătul de început al unei cariere care va fi poate prestigioasă? Criticii (și, după el, publicul) vor ști să găsească în aceste filmulețe amorse germeii marilor creații ulterioare.

Și totuși, ar trebui să fim optimiști. Pare evident astăzi că mergem spre o continuă și vertiginosă diversificare a gusturilor și intereselor. Populații noi se ridică spre cultură, spre bucuriile artei, curiozitatea spirituală nu mai cunoaște limite. De pe acum, asimilăm cu lăcomie teritoriile artistice ale trecutului, multă vreme

ignorare sau disprețuite (Cine ar fi putut bănuî, de pildă, că astăzi în Franța vor reveni la modă retoricherii secolului al XV-lea, acei prestidigitatori ai găselnițelor formale în materie de poezie, uitați pînă și de tratatele cele mai minuțioase, obturate, se părea definitiv, de marile umbre ale lui Villon și Ronsard?) Poate foamea de artă a viitorului va fi așa de mare încît dintre creațiile vremii noastre vor rezista înfini mai multe decît ne-am fi putut aștepta.

Henri DONA



NINO MANFREDI

*Forța
obiectului.
Afiș
de film
în 1978:
«Iar eu
o să-mi
permit
un revolver!»
Iar el,
David Bowie,
după cîteva
filme
dubioase,
și-a permis
un microfon*

**...et moi,
je vais me payer
un flingue**

(THE TOY)

un film de

GIULIANO MONTALDO

produit par

CLAUDIO MANCINI
pour
ALEX CINEMATOGRAFICA

et

FULVIO MORSELLA
pour
RAFRAN CINEMATOGRAFICA

Cinematografu

Cum ar fi putut arăta un almanah «Cinema» acum 50 de ani? Oferă-i cinefilului pasionat care te urmărește zilnic, dragă cititorule, șansa de-a se confrunta cu sine într-o oglindă a timpului care-l îmbătrânește cu jumătate de secol. Și ca să nu ți se pară prea risantă aventura în care-l lansezi, admite-i tovărășia unui istoric de cinema care-ți garantează cel puțin autenticitatea «oglinzii».

Să răsfoim, deci, împreună revista «Cinema» din anul 1928, extrăgând de ici-colo orice material ar putea figura în acest almanah imaginar. Nu ne recunoaștem decât libertatea de selecție și montaj. Intervențiile noastre sînt indicate prin N.R.

Cornel CRISTIAN



1928—1978:
50 de ani
de
amintiri
cinematografice.
50 de ani
în cîteva
documente
strict
autentice



N.R. Un apel programatic către cinefili al directorului revistei «Cinema», N. Cassvan.

«Fiecare cinefil trebuie să fie un agent activ de propagandă, trebuie să răspundă pe cât se poate dragostea pentru cinematograful. Numai așa vom putea să ne ridicăm la nivelul altor țări, să beneficiem de lumina și cultura împrăștiată de cinematograful, să pășim către crearea unei producțiuni naționale de filme. Trebuie să cucerim noi adepți, cât mai mulți... trebuie să facem educația cinematică a publicului, să-l modelăm, să-l cizelăm, să-l facem apt de a gusta frumusețile artei animate».

N.R. Sonorul bătea la porțile Marului Mut. I se răspundea adeseori cu neîncredere... Transmite din Paris corespondentul revistei «Cinema»:

«...În baza celor auzite și consta-

tate de mine, pot afirma că filmul sonor este un fiasco, cel puțin în Europa. Reprezentațiile de până acum, care au avut loc aici, deși nu aveau decât un caracter experimental, au fost legate de cheltuieli nebunești, ceea ce a dus ca urmare firească importante deficite... La Budapesta, premiera unui mare film american, a fost un dezastru financiar, numai din cauză că a fost prezentat cu acompaniament de film sonor și muzical. La Praga am văzut și auzit cu propriii mei ochi acest film și am ajuns la convingerea că reproducerea puerilă a zgomotelor elicelor de avion nu sunt deloc necesare pentru a îndreptăți imensele cheltuieli de realizare. Totul nu este decât un «bluff» specific american.»

Din inițiativa a doi inimoși cinematografiști în mîna cărora stau destinele celor două mari cinematografe bucureștene, «Ca-

pitol» și «Lipscani», s'a organizat un admirabil «Reveillon al Cinematografiștilor», un adevărat eveniment în sânul micii republici a cinematografiei românești, un eveniment vesel, care a fost primit cu multă căldură de branșa întreagă.

Cu ocazia reveillonului a fost servit un delicios meniu «cinematografic» compus din:

Tuică: Charlie Chaplin.

Mastică: la Greta Garbo.

Tartine cu icre Monty Banks.

Pate de foie gras Fatty

Măslină «Phroso».

Filet d'enchois Asta Nielsen.

Pește maioneză (Morun, Nise-tru, Salău) «Fanamet».

Friptură de curcan «Schlager».

Salată verde producție românească.

Salată de sezon mort.

Brânzeturi (Schweizer, cașcaval, brânză albă) «Marafet».

de altădată

Plăcintă cu mere și brânză format N^o. 24.

Răvașe din «Curierul Cinefililor».

Fruite din Hollywood (viile răposatului Marcus Loew).

Cafea «Lache în Harlem».

Charlotte Russe à la Ivan le Terrible.

Înghețată varié dintr-o sală fără calorifer.

Vin Brătianu «Grasă» — borviz — sifon — champagne Rhein.

N.R. Un sfat pentru revelionul cinefililor 1978-79: Dacă «marca» vreunei băuturi sau vreu-

pareze invidia concetățenilor și neîncrederea publicului în producția autohtonă.

Citești, bună oară, o poezie care te farmecă; o poezie cu imagini noi, cu sonorități neuzitate încă. Dacă ai vedea semnătura «Ion Popescu», ai zice:

— «A, de Popescu? Proastă poezie!» Păi cum o să fie bună, dacă e de Popescu?»

Dacă însă citești: «Poezie de Minorahaja, tradusă din sanscrită de Ion Popescu», invidia sau neîncrederea ta e anesteziată, cazi în cursă și recunoști că poezia e minunată.

Rămîne ca ceva mai tîrziu, Popescu să-și revendice paternitatea operii sale, dovedind că nu există nici un poet indian Minorahaja.

E un procedeu bun, pe care l'au utilizat alții în literatură, și pe care-l recomandăm cu deosebită căldură celor ce fac filme la noi în țară.

— «Un nou film românesc? **Maiorul Mura?** E, ce-o să fie? Un film prost!» Păi cum o să fie bun, dacă e românesc!

Iată însă că reprezentanții caselor străine l'au văzut, le-a plăcut mult, și au făcut oferte; iar băieții noștri s'au grăbit să semneze contracte. Ba bine că nu! Și astfel, **Maiorul Mura** e primul film românesc, cerut peste graniță!

N.R. Orice asemănare cu mentalități existente încă în partea a doua a secolului nostru sînt, bineînțeles, întîmplătoare.

O descoperire arheologică interesantă

Mare senzație a făcut luna trecută declarația unui savant american, care făcea săpături în munți, pentru descoperiri arheologice. El anunță prin ziare că a descoperit ruinele unei cetăți indiene, de o neprețuită valoare istorică.

Profesorii cei mai de seamă ai Universității Harvard și ai celei din San Francisco, autoritățile și personalitățile importante fură invitate la fața locului. Firește că sosiră și operatori de luat vederi în număr foarte mare, spre a filma ruinele istorice.

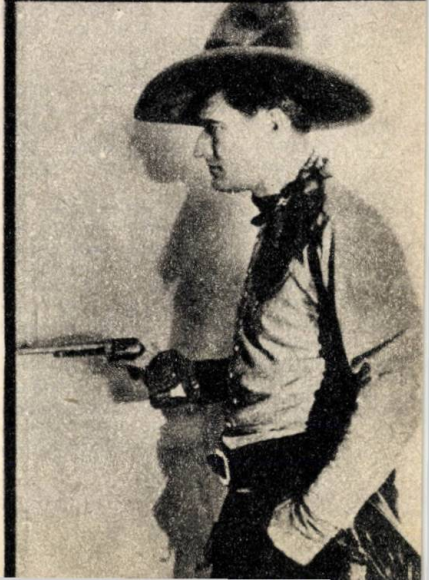
Ziarele publicară coloane întregi, reproducând fotografiile ruinelor indiene, cari fură deasemenea proiectate pe ecranele cinematografele și savantul era pe punctul de a primi o înaltă distincțiune din partea președintelui Statelor Unite, când se făcu constatarea, că neprețuitele ruini indiene, nu erau decât niște vechi construcțiuni ridicate cu mai mulți ani în urmă, în munți pentru... realizarea unui film cu subiect din istoria Noului Continent. După terminarea filmului, clădirile



«Sfinxul suedez», înainte...
...și după «potopul de perle»
(Greta Garbo)



Tom Mix, eroul unui serial «avant la lettre»



Dragostea în filmul românesc de acum 50 de ani (**Maiorul Mura**, cu **Elvira Godeanu** și **Jean Georgescu**)

nui fel de mincare nu satisface gusturile estetice ale consumatorilor, ele pot fi înlocuite «după gust». Nu fără a consulta însă cu atenție repertoriul cinematografelor din Bucureștii anilor 1927-28. Nu de alta, dar să păstrăm autenticitatea meniului.

Un procedeu ingenios

«Un scriitor de talent necunoscut încă, care produce opere de adevărată artă, dovedește ingeniozitate, dacă își publică prima lucrare drept «traducere» dintr'un autor străin, necunoscut și, bineînțeles, inexistent. Cu chipul ăsta reușește să

Ideli de
altădată,
despre
farmecul
masculin
(Douglas
Fairbanks)

...despre
sex-appealul
declarat
(Josphine
Baker)

...despre umorul sec
(Pat și Patachon)

au fost părăsite și au stat astfel timp de mai mulți ani, până ce savantul american le-a desgropat de sub straturile de nisip, pietriș, bolovani și trunchiuri de copaci, cu cari intemperile le acoperiseră.

Vedeți dar cât de real se fac construcțiile cinematografice pentru film, încât chiar profesorii celor mai repute Universități, le-au luat drept ruine autentice din epoca de glorie a rasei roșii!

KIX

N.R. Arheologii epocii moderne continuă încă să studieze cu insistență autenticitatea «amenajărilor» efectuate de scenografi studiourilor de la Bufta pentru filmele realizate în anii din urmă pe tot cuprinsul țării. Nu de alta dar să nu se uite că a trecut cinematografia pe acolo. Monumente pentru viitori-me (!)

N.R. Aventurile unui operator de luat vederi în căutare de senzație. Graficianul, regizorul și operatorul Aurel Petrescu relatează:

Cu cinematograful pe urmele lui Bălan!

După o penibilă așteptare de trei ore în gara Brașovului, avul satisfacția de a vedea apărând «garnitura» de Făgăraș!... Avem misiunea de a fixa în film reconstituirea isprăvilor vestitului Bălan, tristul erou al zilei... Ne transportăm la spitalul orașului unde zace banditul... Montăm aparatul pe «trepid», încercăm filmul «vierge»... E nevoie ca banditul să fie dus «la lumină»! Cei 2 jandarmi iau patul pe sus și-l apropie de fereastră după indicațiunile noastre... Bălan, docil, cu ochii pierduți, pare a nici nu-și da seama de cele ce se petrec în juru-i; numai năvălirea luminei în retina ochilor obișnuiți cu întunericul desigurilor, îl face să tresară... Procedăm la filmarea citorva «Grosaufnahmen» cum ar spune amicul Șahighian, fixăm pe celoid aspectul rănilor cauzate de «patroanele».

(cum se spune în partea locului) revolverului care de data aceasta își întorsese țeava spre bandit, apoi părăsim camera în timp ce Bălan își reocupa locul «în umbră»! În acest timp au fost aduși urmăritorii lui Bălan... Aparatul reîntră în funcțiune iar apoi ne îndreptăm spre piața orașului unde urma să aibă loc decorarea celor ce au prins pe bandit. Solemnitatea e cât se poate de impunătoare. Manivela aparatului lucrează de zor și astfel înregistrăm toate fazele: decorarea, înmânarea premiilor bănești chiar și discursurile! (Dar ce folos; căci n-am avut la îndemână și noua invenție a «filmului vorbitor»!). ...În zorii zilei următoare, pornim spre Linca unde trebuia să filmăm «reconstituirea prinderii» lui Bălan. Cei doi jandarmi travestiți în ciobani, exact ca în ziua de pomină, își joc rolul admirabil fără a fi nevoie să recurgem la mari regisori mai mult sau mai puțin americani...

N.R. Un confrate de-al lui Teodor Mazilu și Dumitru Solomon anticipează că... 50 de ani discuția despre scenariu din coloanele revistei «Cinema» — serie nouă:

De ce «oamenii de litere» nu pot suferi cinematograful

De când s'a răspândit vestea că societățile de filme plătesc onorarii regești pentru scenariu, oamenii de litere, care priveau cinematograful cu un vădit dispreț, au început să-i facă ochi dulci. Așa s'a întâmplat și în țara noastră cu un reputat critic dramatic, reputat și prin aversiunea pe care o are pentru cinematograful. Din întâmplare unul din reporterii noștri avu ocazia să scormonească printre hârtiile «omului de litere» și iată ce găsi printre ele:

Fiță dintr'un jurnal de zi:

«...deci nu mai încape îndoielă, arta filmului a luat un avânt considerabil și nici un om civilizat nu o mai poate trece cu vederea. Dealtfel se plătesc onorarii fantastice pentru scenariu...»

Bon de casă al unei librării:

«DUPONT. — Cum se scrie un scenariu»... «Franci francezi 20». Ată filă a jurnalului de zi:

«În momentul de față arta filmului se află la un punct mort, o situație deplorabilă, care nu poate fi salvată decât numai prin manuscrise de primul rang. Din păcate asemenea scenariu lipsesc, căci actualmente, bărbierii sunt acei care se îndeletnicesc cu scrierea lor. Dar în curând cinematografia va fi înzestrată cu un scenariu minunat, într'adevăr literar și artistic, care va ridica arta multă din noroiul în care se târăște. Va fi o adevărată revoluție în lumea internațională a filmului, se va putea realiza un film, cum nu s'a mai văzut niciodată pe ecran».

Recipisă a oficiului poștal:

Trimitător: X. Y., critic dramatic, București.

Destinatar: V.A.X. Film Corporation, Hollywood (California).

Conținut: Manuscrise. Greutate: 5,50 kg. Valoare: 45.000 lei.

Post scriptum la jurnalul de zi:

«M-am interesat ieri cât costă un Buick, la garajul de automobile Z».

Fiță din jurnalul de zi:

«...și iată de ce trebuie să re-





...despre puritatea
fără dubiu
(Corinne
Griffith)



...despre
mister
și exotism
(Dolores
Del Rio)

cunoaștem că industria de filme este incapabilă de a se ridica la un oarecare nivel artistic. Îi lipsește orice instinct pentru alegerea de subiecte bune și numai măsăgăitor de hârtie de ultima categorie și bărbierii se înjosesc pînă într-atît încît scriu filmele.

IMPRIMAT, cu entete-ul V.A.X. Film Corporation Hollywood:

Domnului X.Y. critic dramatic Bucharest (Roumania).

Cu regret vă comunicăm că scenariul pe care ni l-ați expedit nu poate fi utilizat și vă rugăm să binevoii a ne trimite costul mărcilor pentru returnare în interval de 14 zile, contrar ne vom vedea siliți a distruge scenariul dv. din cauza lipsei de spațiu a arhivelor noastre.

Cu deosebită stimă
V A X FILM CORPORATION
Secțiunea scenariilor.

Curierul cineaților

N.R. Nu ne-am propus să oferim aici un curier reprezentativ pentru anul 1928. Am reținut doar cîteva răspunsuri capabile să sugereze dificultățile unei asemenea misiuni. Să

nu rămînă Radu Cosașu cu impresia că acum 50 de ani, ehe, pe vremea lui Phyllis...

Baja. Chestiunile D-tale sunt cel puțin ciudate!... V'ași răspunde poate mai bucuros asupra stadiului evoluției apiculturii la curtea Papală sub Benedict al VIII-lea...

Mimi. V'ași putea da adresa lui George Vraca, — cât a hotări o întâlnire cu obiectul visurilor D-tale de... să mă ierte Dumnezeu!

Elisabeta Braun. Câtă candoare, câtă naivitate... ori poate că sîrăteniei afară numai dacă un alt adjectiv nu vi s'ar adapta mai nimerit!

Ghe. Maerissi. Prietenii D-tale glumeau desigur; la noi nu se poate conta pe o carieră sigură în cinema, fie ea oricît de modestă; meseria D-tale, deși mai prozaică este, cred, mai susceptibilă a-ți da bucurie mai tîrziu.

Angelo Radu. Nu ne ajunge să ne oferim să fim alături împreună cu soția și cumnata Dv.; v-am fi recunoscători de ați completa lista cu niskaiva ascendenți, agnați, cogați, astfel că și întreaga figuratie să fie asigurată...

Lelya. Mai bine omoară-mă cu pietre — dar pentru Dumnezeu! nu-mi cereți iar sfaturi... «ca să deviu artistă, visul meu de mică copilă, gândurile mele obsedate, nădejdi-le-mi de totdeauna!». Am spus de atâtea ori ce gîndesc în această chestiune.

Pussy. Ah! Pussy! Warum bist du so crudelă und ironische? Sie sind vieler, vieler gäğaută, als wie ași fi crezut vreodată! Aber was fur cine gäğaută — Jesus Maria und Josef!

Mignon de Goethe. M'a împietrit de admirație tăietura de platinotipie cumpărată desigur la un vînzător ambulant de pe chei. Ce păcat că nu ai adăogat și restul «A ta pe vecie» ori «Te ador cu patimă și

năbădăi» în cea mai impecabilă caligrafie. Ce frumos ar fi fost!

Cucu Valentin. Ești un copil mic și fără minte. De altfel Mary Pikford ți-a luat-o înainte. E mult de când ea a jucat pe «Micul Lord». Iată-te deci, baby cu planuri grozave, nevoit să cauți un alt rol.

Phyllis

N.R. Reclama este sufletul comertului. Atunci ca și astăzi...

«Nu se lasă a fi sedusă» este fascinant titlu al scriitorului film în care **Clara Bow** și **Antonio Moreno** în regia lui **Clarence Badger** sunt admirabili ca vervă, umor și fantezie.

«Alarmă! Foc!...» Sub acest titlu senzational se cuprinde o acțiune emoționantă în care **May Mc Avoy** și **Charles Ray** în regia lui **William Nigh** fac apologia eroismului pompierilor.

Domnul în frac este titlul unei comedii franceze de **Picard** și **Mirande** în care irezistibilul actor de cinema **Adolphe Menjou** în regia lui **Luther Reed** înfăptuiește o creație scăpătoare de haz.

Doă nume sunt rostite cu respect, glorie și admirație pe întregul glob pămîntesc. Primul este **Charles Lindberg** (supranumit Regele aerului) și al doilea **Gene Tuney**. Sampionul lumii de Box la toate categoriile, gloriosul învingător a lui Dempsey și pe care vom avea ocazia de a-l admira pe ecran pentru prima oară într'un film de lung metraj.

Arta Film prezintă la marele teatru cinematografic «Trianon» filmul care interesează pe orice Român: **Abdul Hamid** (Sultanul roșu) după celebrul roman al lui Paul d'Ivoi interpretat de compatrioata noastră **Brîndușa Grozo-Wesco** care a debutat și a fost lansată de revista «Cinema» alături de o pleiadă de reputați artiști streini.



...despre
dragostea
nevinovată
(Țigăncușa
de la iatac)



D.I.S. sub nimbul

„fostelor adevăruri viitoare“



nu găsim nici o silabă despre arta filmului! Cum se explică o asemenea trădare tirzie?

D.I. Suchianu: De explicat, se explică. Dar trădare — nu este. Dimpotrivă. Această lucrare e încă un fel de a scrie estetica specifică artei a șaptea.

Rep.: De ce? Fiindcă cinematograful e arta care prin excelență se desfășoară în timp? Fiindcă scrierea dumneavoastră cuprinde «pe cîte-și trei cursarii înhămați la Carul Timpului»: Trecutul care a fost. Prezentul care este și Viitorul care va fi? O asemenea legătură cu arta filmului nu este cam vagă?

D.I.S.: Nu. Căci filmul, cînd e de bună calitate artistică, povestește cum, la un moment dat, o mulțime de oameni refuză calitatea de adevăr unor fapte, în timp ce cineva le acordă încrederea această onoare. Și acest cineast nu e o minoritate, ci acea imensă majoritate a spectatorilor de filme bune. De filme profetice, așa cum obligatoriu un film bun trebuie să fie.

Rep.: Să fie aici o legătură cu o altă idee constantă a dumneavoastră, anume existența, la orice film bun, a unei a doua povești pe care

spectatorul o scrie în minte după ce s-a terminat filmul? O poveste-bis, făcută din adevăruri, toate, viitoare?

D.I.S.: Da. Este exact așa. Vedeam atunci cum faptele de pe ecran, faptele trecute, faptele «foste», se prefac vrăjitoarește în mintea noastră, în adevăruri viitoare, în viitoruri sigure. O adevărată magie, mai exact: o magie adevărată, totodată cheie estetică și sigiliu de artă.

Rep.: După cîte văd, dumneavoastră împărțiți teoria adevărului multiplu. Altul la autor, altul la spectator, altul la alt spectator, sau poate vă gândiți la «adevărul istoric»?

D.I.S.: Adevărul este istoric, ca și credințele că cutare lucru este (sau nu este) adevărat. Asta da, asta variază după epoci; variază o dată cu «momentul istoric». Un mare fizician nu schimbă legile de pînă atunci, nu le anulează, ci le completează, le îmbogățește.

Rep.: Văd aici o legătură cu definiția pe care dumneavoastră o dați fenomenului estetic. Îmi amintesc formula dumneavoastră, anume că ideea, tema unei povestiri, trebuie să apară sempre eadem sed aliter: adică mereu aceeași, dar mereu altfel. Aceste sute de altfel-uri sînt viitorul care se încrustează în prezent. Și cum arta filmului este aceea unde aceste fenomene de

poveste-bis, de urmări viitoare, sînt vizibile, mai palpabile, mai sesizabile decît în celelalte arte, înțeleg acum de ce vă spuneam că o carte despre niște foste adevăruri viitoare este încă un mod de a demonstra caracterul cinematografic al existenței noastre.

D.I.S.: Da. Este exact ce am gîndit eu. Cel trei cursari ai timpului: Trecutul, Prezentul și Viitorul trag la același car. Și numai cînd sînt înhămați toți trei laolaltă, vor duce cu dinșii Adevărul, care întotdeauna e totodată actual, fost și viitor. Asta o credea și părintele nostru al tuturor, Mihail Eminescu:

«Cu mîine zilele-ți adaugi,

Cu ieri viața ta o scazi,

Și ai cu toate astea-n față

Deapururi ziua cea de azi».

Rep.: Aceste versuri fac din Eminescu un iubitor și pretutor al actualității. Adică fac din el un om foarte modern!

D.I.S.: Da. Și am simțit la un moment dat nevoia să dezvolt această idee, să scriu poveste-bis care se cuvine acestei strofe, o strofă care rezumă povestea tuturor poveștilor, povestea unde rînd pe rînd adevărurile se arată a fi și foste și viitoare, adică «foste viitoare adevăruri». În acest scop am scris un poem, un rechizitoriu, o satiră a lui laudator temporis acti, dar și o exaltare a actualității, adică a neîntreruptei curgeri de «foste adevăruri viitoare»:

Azi

De vreme ce vremea e pură părere
Ce naște și crește la simpla-nevrere,
Putem, dacă vrem, să creăm ș-alte vremi:
Lumi ușoare,
Făcute din vis și soare,
Unde poți porunci lui da și nu...
Unde durerea însăși doare cum vrei tu...

Astfel, o vastă vogă se naște pentru bunii
Croniciari ce ne-nvăță cum se-njunghiau străbuni:
Ni se aduc aminte epocile de aur
Pe cînd părinții noștri se speriau de balauri
Ne sînt povățuite istorice lecturi
Cumîntea-antichitate, ilustrele figuri
De înțelepți locvace, ferice și chiaburi;
Apoi, l-al romantatei biografiei glas
Ne vom simți de-odată mare
Aflînd că chiar Regele Soare,
La fel ca noi, s-a fost odată, șters la nas.
Și bravul bun-vechi timp!
Frumosul Altădată!
Poveștile care încep cu «a fost odată»!
Și blînda-Odinioară
Și doine, ghicitori, eresuri,
A căror ne-nțelese înțelesuri
Fruntea-ne de copil obligatoriu-nseninară!
Și toți poeții lumii urlînd din răspuțeri:
«Știți voi ce vorbă este vorba ieri?
Bătrîne cantilene,
Și tot ce-l amintire,
Și-alte asemenea ranghene
De carte și citire!

Trecut, trecut, deconcertant trecut!

Tulburătoare-mpreunare
De existență și neant!
Și-atîta de emoționant
Ne miști
Numai și numai
Pentru că veșnic nu mai
Exiști!
Trecutul nu-l. Trecutul face;
Nu este lucru, ci lucrare:
Ascunsă, lungă și tenace
Lăuntrică mișcare.
Iar preferata,
Neapărata lui unealtă
E viitorul. E cealaltă
Figură a neexistenței,
Forma inversă a absenței.
Trecut și viitor
Deopotrivă-s lucrului
Putintă, pricină, izvor
Și țel sînt Universului.
În ele stă
Tot ce ființă dă,
Tot ce ființa ia:
Neobositul Pentru Că
Viteazul Pentru Ca.

Trecuturile noastre mor
Din clipa chiar cînd le-am născut;
Iar ne-nceputul Viitor
Îl trecem lute în trecut:
Direct și în surdina
Prefacem țelul în pricină.

Mîine și ieri
Își logodesc a lor puteri
Pentru a-l dura pe azi, singur
etern.
Prezentele nu au sfîrșit;
Chiar cînd sînt noi, ele au lungit
Doar clipa-n curs:



Iar cînd nimica peste
Clipele noastre nu s-a scurs,
Acel neant tot prezent este.

Și-n ziua-n care moartea vine
Să pună cap poveștii noastre de
nomazi,
Toți acești ieri și Mîini se vor topi,
În fine,
În liniștită undă a unui veșnic Azi.

Rep.: Un ultim lucru aș vrea să vă
mai întreb. Oare cuvintele «adevăruri
viitoare» nu erau deajuns? Nu
cuprind ele toată existența noastră,
în cea mai dinamică și cinematografică
a ei accepțiune? Atunci de
ce a fost nevoie să-i mai adăugați
și adjectivul «foste»?

D.I.S.: Ați atins aici punctul nevralgic al întregii probleme. De peste
cincizeci de ani tot spun: artele literare,
dar mai ales filmul, ne dau
ciudata impresie că **NU** aflăm,
ACUM, niște **împlîmări Noi**; că nu
ASISTĂM, **ACUM** la desfășurarea lor,
ci că **NI LE ADUCEM AMINTE**.
Că, acum, ni le **amintim** mai bine,
mai complet, mai **comprehensiv**.
Oare cum ajungem noi la o asemenea
fuziune de percepție și suvenir?
Intervine aici un alt curios fenomen
promovat în Olimp, mai ales de
ultimul său oaspe: arta a șaptea.
Fenomenul se numește **rimă**. Acel
semper idem sed aliter înseamnă
că o **împlîmire** invită în cursul filmului
«rimează» cu alta, rimează cu multe
altele **deja** apărute pe ecran.
Prezentul este atunci înecat într-o
baie de amintiri aduse de aceste rime,
aduse de aceste trecuturi purtătoare de
identice țîlc. Elementele de memorie au
devenit acum, cantitativ și calitativ,
majoritare. Ele colorează, ele parfumează
cu trecut scurtul prezent în curs.
Ele arată că un adevăr viitor se compune
din mai multe **foste** decît **momentane**
aparîții. Iată de ce era nevoie, în
titlul cărții mele, de acest adjectiv.

Da. Adevărul nu e schimbător,
ci doar variat: mereu mai plin, mereu
mai împodobit cu multele sale
«foste adevăruri viitoare»; cu multele
sale **rime**; cu multele sale povești
«numărul-doi».



Filmul de la 7 ani



Se spune că primii șapte ani «de-acasă» ar stabili tot ceea ce le urmează. Mă apropiam de capătul acestui răstimp decisiv — pe cât îmi pot da, retroactiv, seama — când mama m-a dus la un film, primul meu film, sau primul de care îmi amintesc atât de viu încât de aici se cuvine depănață modesta mea experiență și existență de cinefil, și nu numai ea. Preșcolar de penultimă sau ultimă oră, am ajuns, așadar, la cinematograful de pe str. Principele Carol din Brașov, ceva mai la vale de primăria veche, într-un fund de curte lipit de celebrul «palat Spitz», pe atunci impunător sediu de bancă (ulterior, loc al reuniunilor noastre uteciste). Rula un film sovietic, unul dintre cele câteva importate în acea vreme, pentru a marca de bună seamă o latură distinctă, într-un joc politic complex. În consens cu propria mișcare muncitorească și la antipodul dictaturii hitleriste nu demult instaurate în Germania — din toate acestea știam însă prea puțin — știam doar că va rula un film despre copii de vîrstă mea și mai mari, și că va fi interesant...

A fost mai mult, pentru mine atunci a fost fascinant, o străfulgerare de artă și de viață, acest «și» este inutil, apartenențele se supra-pun, dovadă titlul filmului: **Drumul vieții**, traducerea mai corectă ar fi fost **Drum în viață**, n-are importanță, conta viața. Niciodată n-am avut curiozitatea să-l revăd, nici atunci cînd am aflat că este celebrul film al regizorului Nikolai Ekk, din 1931, omologat ca o capodoperă de toate istoriile cinematografului. Fiecare ne apărăm copilăria cum putem. O rememoram, trăim din ea, n-o putem schimba, pentru ce am schimbat-o? Îmi aduc aminte totul, fiecare scenă — de pildă, cea în care o pisică e lovită cu o cărămidă, așa,

**Un estetician
specialist
în Thomas Mann,
Hegel
și Dostoievski
își amintește
de primul său film,
la care
a mers cu mama**

fără motiv, nici măcar din răutate, ci din distracție, secvență pedagogică esențială pentru indiosincraziile mele viitoare...

Dar să iau lucrurile de la început, amintirile mele nu sînt ale celorlalți, puțină lume a văzut filmul; și mă încercă bănuiala că îl va aplatiza orice repovestire. Așa se întîmplă îndeobște cu filmele — «du-te să-l vezi», obișnuim să spunem prietenului după ce ne dăm seama că o explicație ar echivala cu bilbilala — ideea despre artă nu este arta, cum (după Șalom Alehem) cozonacul din vis nu e cozonac ci vis, s-ar putea deci ca nici visul meu despre un film trecut să nu fie filmul, e în orice caz visul pe care-l datorez analiștilor mei...

Drumul vieții începe în anii grei de după revoluție, e foamete și orașul e împînzit de vagabonzi, celebri «besprizornîi», cei fără de acoperiș, căci părinții le-au murit ori au dispărut, iar școli sînt prea puține. Primele scene: copii în zdrențe sub poduri și la colt de stradă, artiști ai hoției și ai «artei pure» — cu o lamă strînsă între degete unul «decupează» într-o clipită blana unei doamne de pe bulevard, ea își con-

tinuă semeață plimbarea în costum sumar, ris mare, scandal, să ne luăm cît mai repede tălpășiți. Iată că apare însă pedagogul, un alt Makarenko al acelor timpuri, vagabonzii sînt strînși și constrînși să-l asculte; el vrea să-i ducă la construirea unei căi ferate; va fi greu dar bine, vor avea mincare. Adăpost, pacienții sînt reticenti, neîncrăzători, în unii mijesc nostalgii reprimite, cine știe... Și lovitura de teatru: personajului principal, pedagogul îi încredințează o sumă de bani ca să cumpere mincare pentru tot grupul pornit în expediție, se vor întîlni la gară, după șovăile băiatului intră în băcănie, se încarcă de bunătăți, mai și fură o șuncă uriașă, cît pe-aci să nu mai ajungă, pedagogul se teme că a ratat încercarea, dar iată că tînărul apare, fuge după ultimul vagon, scapă o parte de provizii, le culege, reușește. Sentimental, ce să mai discutăm, schematic pe deasupra, ne-am înțeles și avem dinainte pregătite sertărasele judecăților — dar la amintirea acelei șunci, mie, unuia, mi se înmoale inima, cea predispusă sentimentelor.

Urmează detaliile construcției, cu victorii și înfrîngerii, lașități și eroisme, trădări și recuperări, de rigoare toate, peritruvit cu noua pedagogie, doar că pelucula reține situații, scene, caractere, detalii, minunate ca atare, credeți-mă pe cuvînt. Calea ferată e gata, poate fi parcursă de întîiul tren sărbătorește împodobit, dar pentru orice eventualitate la cîțiva kilometri în față, traseul e încă odată verificat de o drezină acționată manual; cui altcuiva să i se încredințeze această misiune decît personajului «pozitiv» principal? E vesel, nu bănuie că la o cotitură îl așteaptă fostul prieten, cel rămas «negativ», și care îl înjunghie; trenul se apropie de tabăra constructorilor, cel rămas acasă își așteaptă tovarășii dar iată că în fruntea trenului se zărește locomotiva devenită catafalcul micului erou.

„Și...”

Valentele artistice ale unui film, chiar și atunci cînd pleacă, precum un reportaj, de la realitatea imediată și document, țin de ideea artistică, de concepția regizorală și de gradul transpunerii ei în **expresie**, capabilă să confere unui fapt valoare de metaforă și de simbol, să dezvăluie esența ascunsă în fenomen, generalul implicat în particular. Cu alte cuvînte, viziunea filmică asupra unui fe-

nomen devine artă **specific cinematografică** în măsura în care reușește să ne spună **altceva și altcum** decît ar fi făcut-o pictorul, fotograful sau gazetarul.

Iată numai cîteva dintre reflecțiile pe care mi le-a prilejuit bucuria întîlnirii cu o peluculă de excepție, scurt metrajul artistic **Și...** (scenariul și regia **Ada Pistiner**, imaginea **Doru Segal**). Un film pe care, deși l-am văzut programat într-o cuplare bizară și, s-ar zice obstrucționistă, cu un lung metraj oarecare și în săli mărginate — memoria mea afectivă l-a reținut ca pe o luminoasă metaforă a relației dintre artă și

muncă sau, ca să vorbim în termenii filmului, o parabolă a convertirii sudoarei și lacrimii în zîmbet. Căci — ține să ne demonstreze extrem de sugestiv filmul — ce altceva este zîmbetul ce luminează fața balerinei în seara premierei decît acea mică parte vizibilă a icebergului, ce plutește majestuoasă și calmă, dar a cărei stabilitate este asigurată de cele două-treimi cufundate în apă ascunse privirii, și care în cazul artei, înseamnă partea de muncă, sudoare și chin. Pentru că, deși ne **vorbește** despre condiția existențială a artistului în genere, filmul Adei Pistiner ne **arată** spinosul

«Tragedie optimistă» vor spune iarăși atotștiutorii, eu însumi, cel de astăzi, nu mi-am putut reprimă pornirea ironică din relatare, gest de scuză în fața inevitabilelor ironii cu care sîntem tratați și ne tratăm în postura noastră «sufletistă» — pe care n-ar trebui, totuși, s-o evităm, deoarece în absența unilateralității noastre biografice de-abia am ajuns unilateral.

Nu mai știu dacă am văzut **Drumul vieții** înainte sau după agresiunea Italiei împotriva Etiopiei, unul dintre primele mele conflicte politice: în bucătărie mă certam pînă la isterie cu slujnica venită la Brașov de peste munti, învățată să ia partea «domni-

**Fiecare
ne apărăm
copilăria
cum putem.
O rememorăm,
trăim din ea,
n-o putem
schimba,
pentru ce
am schimba-o?**

lor albi și civilizați» împotriva «nеспă-
laților negri». Era și în aceasta o ironie — etiopienii să fii găsit un fervent apărător în mine, cel aflat la 7 ani fără de griji, împovărat, pînă la proprii necazuri, de necazurile altora, aflate din ziare, cărți și filme. Între o realitate și alta, diferența e pînă la urmă relativă, trăim tot ce ne întîmple și ceea ce apoi dorim să ne întîmple. Sîntem aleși și alegem, cine știe pînă cînd spontan, și de cînd conștient? **Drumul vieții** e pentru mine, oricum, întîlnirea dintre cele două segmente, dintre cele două atitudini: totul se încheia — începea totul.

Ion IANOȘI

0 „doamnă cu camelii” plauzibilă

În meciul dintre Caroline și Leonora, eu optasem pentru a doua, al cărei devotament fanatic față de Onedin mi-o făcea mai simpatcă decît îmi putea fi lucida și trufașa doamnă Maudsley. Dar — ce folos?! Obsesia realizării financiare a antiromanticului nostru erou le izgonește pe amîndouă, din viața lui și din serial.

Cu strîngere de inimă am citit numele interpretei Leonorei — Kate Nelligan — în fruntea distribuției «Damei cu camelii» (iar «Dama cu camelii»?) și mă întrebam ce caută această naivă persoană în rolul fascinant, rafinatei Garbo?

Am aflat. Am aflat în primul rînd că nu există motive «răsuflete», dacă li se insuflă o viziune proaspătă și inteligentă. Dacă știam că opera lui Alexandre Dumas-fiul merita o soartă mai bună decît manoperele la care au supus-o succesivele versiuni cinematografice, am aflat, în schimb, cîteva fete nevăzute care, acoperite de cuvinte, mi-au scăpat la lectură. Am aflat că poate fi pulverizată prejudecata «fizicului consacrat» al unor personaje devenite, fără voia autorilor, portrete rigide (au demonstrat-o «Romeo și Julieta» ai lui Zeffirelli, Hamlet și Ofelia ai lui Tony Richardsin, etc.).

Și iată-o deci, pe Marguerite Gauthier (ce idee, să pui o «margaretă» să adore «cameliile») — jucată de Kate Nelligan cum nici una din ilustrele sau mai puțin ilustrele ei predecesoare n-au jucat-o; într-un fel cu totul nou și, în același timp, superior, nu pentru că a mai trecut timp («progresul» în artă fiind o noțiune cel puțin controversabilă), ci pentru că **această** actriță, în **acest** rol, a reușit, cu instinctul sau cu intelctualitatea ei sau cu amîndouă, să evite capcanele situațiilor-tip, bătătoare la ochi și strigătoare la cer; n-a tușit fizic, semnificativ; n-a făcut din «sacrificiul de sine al curtezanei» — arderea pe rug a loanei d'Arc.

Dacă ar fi să numesc cheia extraordinarei (adică leșitei din comun) creații efectuate de Kate Nelligan, cuvîntul ar fi **plauzibilitate**.

Actrița ne-a înfățișat un destin (caracter) plauzibil, acționînd plauzibil în condiții plauzibile — și nu este oare plauzibilitatea una din funcțiunile de bază ale ficțiunii artistice? Și nu este oare **firescul** rezultatul celei mai complicate elaborări în măiestria interpretativă? Se înțelege oare că spunînd acestea afirm implicit că sînt înfinit mai plauzibile perechile zburînd peste casele lui Chagall și femeile cu trei nasuri ale lui Picasso decît artificialele, convenționalele, «moartele» producții care nu spun nimic despre diversitatea lumii?

Poate că cei care au plîns la «O floare și doi grădinari» au rămas imposibili în fața noli margarete și a camelilor ei.

Mie, versiunea recentă a melodramei (întîmpinată cu strîngere de inimă) mi s-a părut cu adevărat sfîșietoare și devenită dramă.

Kate Nelligan n-a fost nici «frivola cu suflet mare», nici «îndrăgostita răpusă de o boală nemiloasă». Ea a fost iubitoare, și generoasă, și logică, și subredă, și vioaie, și ostentă, în proporțiile variabile și vibrante ale unui **om viu** pe care, de-acum încolo, voi considera că-l cunosc personal — suficient pentru a se impune memoriei mele tandre și recunoscătoare.

Nina CASSIAN

drum al devenirii unei balerine, pre-textul concret reprezentîndu-l o vizită la o școală de balet.

Naturaletăa desăvîrșită a coloanei sonore, în care fiecare vorbă și sunet sînt pur funcționale, imaginile sugestive dar de o mare discreție, ne lasă impresia că regizoarea și operatorul s-au strecurat nevăzuți și nesimțiți de nimeni prin aceste ateliere de șlefuire a măiestriei dansului, astfel încît nimic nu destramă atmosfera de concentrare și muncă, firescul gesturilor și al grimaselor. Și tocmai în această lipsă de ostentație a mijloacelor cinematografice folosite stă forța de convingere și

profundimea emoțională a filmului, ce nu a avut de suportat disonanța nici unei note artificiale.

Este totodată nu numai un film frumos, în accepția artistică a cuvîntului, ci și un film **pledoarie**: pentru etica și noblețea artei ca meserie, și împotriva concepției suficiente și vulgarizatoare despre condiția de «greier» privilegiat a artistului. O demonstrație nesententioasă, convingătoare a adevărului că, în arta autentică, fiecare gram de aur e plătit prin extragerea a tone de minereu steril, o extragere în care truda omului nu poate fi înlocuită prin niciun fel de escavator. De aceea

picătura de sudoare de pe chipul ostent și încordat pînă la lacrimă a uneia dintre micuțele balerine — amănunt asupra căreia obiectivul aparatului întîrzie semnificativ — se convertește într-o morală a filmului, pe care Nicu Alifantis o cîntă cu amară ironie, în timp ce imaginea finală ne arată spectatorii grăbindu-se spre garderobă: «Mame nu vă dați copii! Să se facă clovni, artiști! Iștia nu sînt buni să fie! Decît ori prea veseli, ori prea triști! ...Mame, dați-vă copii! Să învețe carte-n școli! Să devină ingineri constructori! Sau... agricultori!»

Victor Ernest MASEK

Memoria unei geneze

La Victor Iliu, regizor de mare rigoare profesională, filmul începea să se nască cu mult înainte de a ajunge pe platou. Notele, desenele, însemnările, strinse în «caietele de regie» au lăsat imaginea acestei imbatabile rigori, o imagine-memorie. Memoria unor geneze.

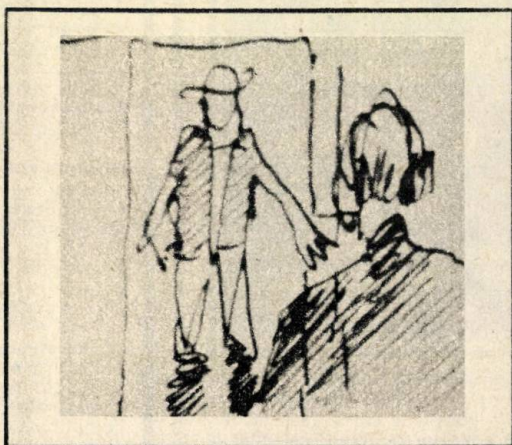
Fragmentele pe care le publicăm sînt extrase din caietul de regie al filmului *Moara cu noroc*. Desenele aparțin regizorului.



Personajele

Ana a fost o soție obișnuită, de mic meseriaș. Ea a avut doar grija casei și a copiilor (pe care dealtfel o împarte cu bătrîna, mama ei. Ana n-a lucrat la cîmp, nici altă muncă istovitoare. Mîinile ei sînt curate și fine. E frumoasă și sprintenă. Devine deodată soția «cîrciumarului» și cîrcumăreasă. Ajută la servitul clienților. Lică are «dreptul» să o ia la joc. O sumă de elemente noi intră în viața ei, la care trebuie să se adapteze, chiar și în mod provizoriu. Ana rezistă presiunii mediului, încă de la început. Teama, sentimentele o fac inadaptabilă, refractară.

Ghiță vrea să devină pentru doi-trei ani cîrciumar. El se va sili să se adapteze rapid noii îndeletniciri, să deprindă noile gesturi profesionale, să-și antreneze mișcările și mușchii pentru treburile de cîrciu-



mar, pentru agitația noii vieți (în contrast violent cu sedentarismul meseriei de cîsmar, fixat pe un scaun de lemn scobit). La început n-are costum «specific». Apare tot cu șorțul pătat de pantofar, cu minciunile răsfrînte (dialog ironic: «mă Ghiță (domnule Ghiță) aici nu mai e papucăria de la Ineu...»). Apoi își schimbă costumul! Numai Ana și bătrîna rămîn la fel, neschimbate.

Lică. Siguranța lui Lică, luciditatea lui înfrîtoare, calculul rece și plin de cruzime, conceperea, pregătirea și înfăptuirea crimelor și a altor fărădelegi, degajarea în relațiile cu «proprietarii» sarcasmul, zeflemeaua, disprețul și cruzimea lașă față de ceilalți, conștiința superiorității lui, care-l pune (în ochii lui) deasupra legilor și moralei (la tribunal, în biserică, în raporturile lui cu Ana, etc.) toate se prăbușesc în clipa în care neprevăzutul, o greșeală (urmare a «slăbiciunii» pentru Ana) îl fac brusc vulnerabil. Cînd își dă seama că a uitat șerparul cu galbenii prădați, cînd intuiește pericolul mortal care-l pîndește (din partea oamenilor lui) se transformă într-o fiară dezlănțuită, amenințările pe care le rostește disperat în biserică reflectă deruta lui animalică:

— Unul cite unul, unul după altul, om cu om toți trebuie să moară, toți care mă pot vinde...

Evident nu stă în puterea unui om, fie el și Lică, o astfel de treabă. Totuși, ca orice criminal, în clipa ispășirii, încearcă să lase în urma lui cît mai multe dezastre. (El nu vrea să-și părăsească victimele, ci le trăște cu el în prăpastie).

Pentru ce Ana îl reține (sau își închipuie că îl reține) pe Lică?

(Mobilul acțiunii trebuie să fie inteligibil pentru

spectatori și totodată nu trebuie să diminueze figura Anei).

Din carte reiese că Ana rămâne cu Lică (și i se dă din motive erotice (vezi replica). Dansul cu Lică, muzica, cheful, plecarea lui Ghiță și a celorlalți, sentimentul singurătății și al părăsirii (când Lică simulează plecarea) sînt elemente materiale suficiente pentru ca să justifice căderea Anei. Dar noi vrem să o... salvăm (pe plan etic). Ce se poate face?

Dacă-i vorba să apară ca o victimă a împrejurărilor date (și implicit a societății date) care-i mutilează și sufletul, transformînd-o în tirfă, nimic nu trebuie eliminat, nici adăugat.

Dacă nu ne mulțumește această pasivitate a Anei, această resemnare în fața inevitabilului, va trebui să găsim imobilul clar al rezistenței și al luptei (inutile și pierdute, dealtfel). Vrea să-l reție pe Lică pînă la întoarcerea lui Ghiță? (Ar fi fals și ar contrazice împrejurările date. Ea crede că Ghiță a părăsit-o

fugind din fața lui Lică ca un laș. Ana se pare că se și răzbună pe Ghiță!)

Ghiță își prăpădește viața și fericirea lui și-a Anei pentru că a intrat nepregătit și inapt într-o lume în care relațiile dintre oameni au fost puse sub semnul banului, al luptei necrutătoare, inumane, cinice, pentru aur, pentru puterea pe care acesta o aduce în sistemul raporturilor capitaliste.

În acest sistem de relații, cel mai tare învinge iar cel mai slab cade victimă. Ghiță n-a avut nici perfidia, nici cinismul, nici luciditatea cerute pentru ca să-l elimine pe Lică din luptă.

Ghiță a acționat minat de sentimente de ură, de minie, de disperare, uneori cu șiretenie. În prăpastie a căzut împreună cu Lică.

Tragedia finală a ilustrat doar un sistem de raporturi, nu le-a desființat. Lică a fost un instrument al acestui sistem, iar Ghiță și Ana niște victime.



Graiul lucrurilor

Cinema

6.XII.1955 — Sinaia

În film există posibilitatea, mai mult decît în teatru și chiar sub o formă dramatică (nu numai în «vodevil») să faci să vorbească lucrurile.

În **Moara cu noroc**, un rol dramatic esențial îl au **lada cu bani**, **biciurile boarilor**, **biciul cu codiriștea de argint** al lui Lică, **lada cu scule de pantofar** a lui Ghiță, **pistoalele** lui Ghiță care stau mute în ladă (ori în sertar), **legătura cu semnele turmelor**, **scara beciului**.

Așa cum spune Stanislawski cînd se referă la funcția obiectelor în vodevil, care uneori pot căpăta rolul de **forță motrice a acțiunii** (Gorceakov, pag. 248), tot așa în filmul nostru, lada cu banii, de pildă, ar putea avea uneori acest rol (scenariul trece cu nepăsare pe lângă imensul potențial dramatic al «lăzii cu bani» și a semnificației ei în prima parte a narațiunii).

Împrejurările date, în structura acțiunii, trebuie determinate cu o mare precizie.

Traul în situația de la «Moara cu noroc» cu componentele lui, cu ritualul lui, determină comportarea (reacțiile, sentimentele) lui Ghiță și ale Anei.

Cum ajută la revelarea vieții rolului decorul sau unele elemente ale decorului (premiză: decorul cine-

matografic nu există în cadru, prin lumină și prin mișcarea personajelor, etc.)

Treptele beciului

Faptul că în decorul cîrciumii vor fi introduse scările care duc la beciul cu butoaiele de vin, va da posibilitatea să se filmeze în unghiuri oblice:

1. Racursiul va da dramatism dansurilor, va introduce varietate în unghiulație.

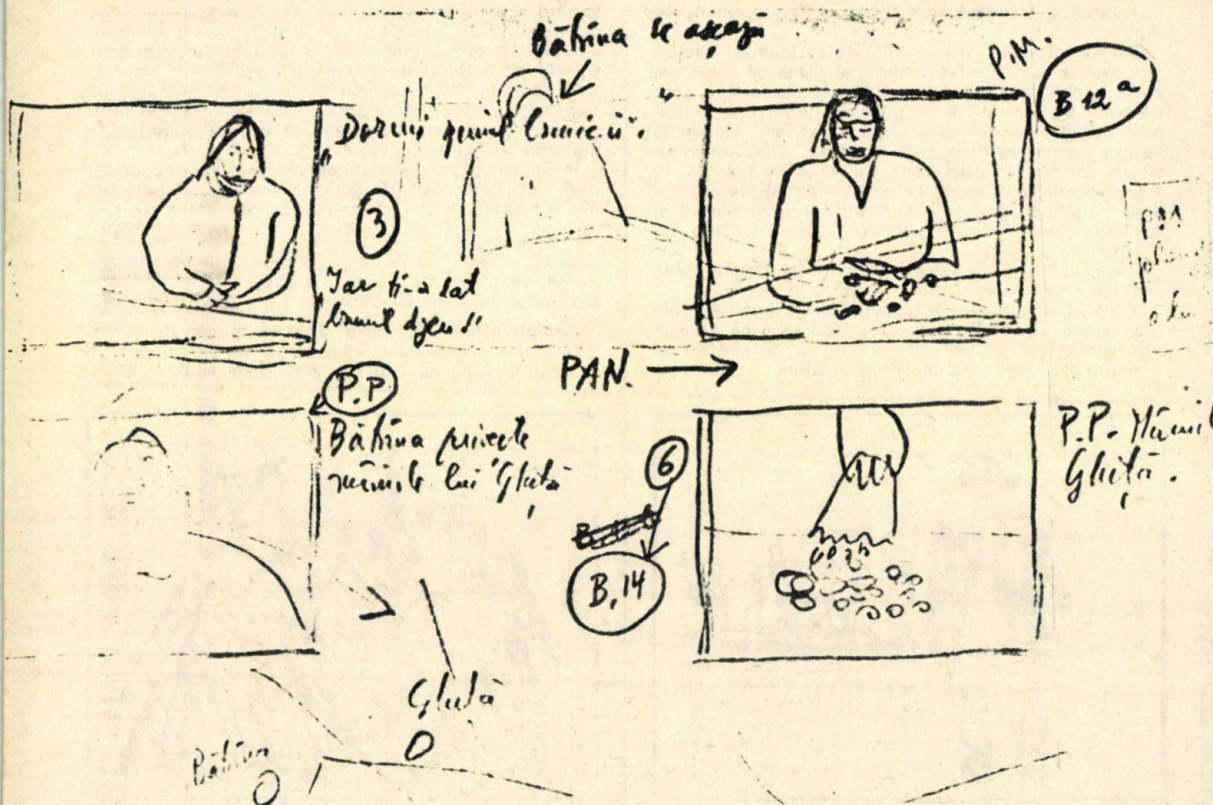
2. Va da concreteță plastică stărilor sufletești prin care trece Ghiță în diferite epoci ale dramei:

a) la început, cînd treburile negustorești merg bine, cînd încep să se strîngă banii în ladă (montaj: trec turmele de porci, vin și pleacă mușterii, Lică se oprește din cînd în cînd fără să descalece. Pîtea se arată în patrularea obișnuită... Ghiță coboară treptele într-un mod profesional, cu aferarea și importanța cîrciumarului stimat de clienți. Ritmul mișcării este cursiv, alert.)

b) Cînd Lică îi «atacă» nevasta (primul dans apoi cheful din ziua de Paște...), comportarea lui Ghiță se schimbă.

Coboară și urcă în alt mod, în alt ritm scările.

De data aceasta în cîrciumă nu mai sînt niște simpli clienți pe care-i servește dintr-un limitat interes «profesional». El nu mai poate fi indiferent față de



cei cărora le aduce acum de băut. Ghiță e izbit dureros de risetele și chiotele lor. Se cutremură la auzul tropăiturilor de joc. Pînăște, ascultă: ritmul mersului e frînt, inegal.

c) Ultima oară în final, pe scări, nu mai trec pașii lui Ghiță, ci fumul incendiului peste cadavrele fericii lui.

Alte obiecte cu rol dramatic:

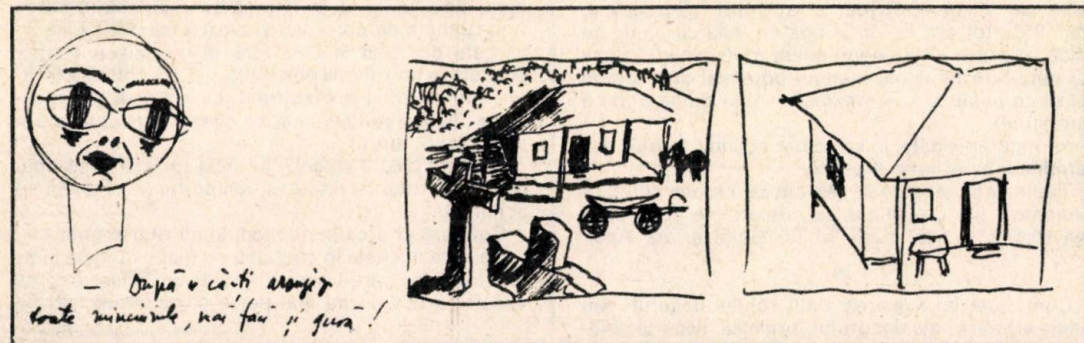
Curcubăta, cu care Ghiță trage vinul din bute. Dexteritatea cu care face operație asta în epoca de «liniște», de «euforie»; agitația, nesiguranța cu care manipulează instrumentul în clipele de tulburare: vinul curge pe de lături (cînd ia degetul de la gura gîtului curcubătei).

În scena inițială a filmului, după vizita călăreților, ar fi interesant ca Ghiță să așeze pe perete un ceas bătrînesc cu limbă și să ridice greutatea și să-l pornească. Rămîne dominant tic-tac-ul ceasornicului, ca o prevestire a ineluctabilității destinului.

Moara veche: nici în scenariu, nici în nuvelă, moara părăsită nu are nici un rol (doar fundal). Ar trebui să «joace», să intervină în acțiune, să servească de loc de acțiune pentru o scenă măcar (și vreo referință la ea, în dialog).

Cuțitul lui Lică trebuie să apară vizibil la șerpar încă înainte de scena din biserică. (Eventual, Petrișor să se atingă de el în scena împleririi biciului...)

Victor ILIU



Întîmplări din viața mea



Primesc un telefon de la Charles Dullin: îmi oferă rolul lui Cléante din «Avarul» pe care îl pune el în scenă la teatrul Sarah Bernhardt.

— Domnule Dullin, nu-i un rol pentru mine.

— Fă-mi serviciul ăsta. N-am un Cléante. Știu că arzi de nerăbdare să joci «Viața e un vis». Ei bine, după aia am să montez piesa pentru tine.

De acord. Trebuie să învăț rolul într-o săptămînă cu prețul unui efort îndrăcit. Sînt un fiu cam ciudat pentru admirabilul Harpagon, atît de firav, îndoit de șale, ușor cocoșat, cu atît mai mult cu cît îmi pun un costum conceput pentru a-l înălța și a-l mări pe predecesorul meu. Am aerul unui colos, al unui uriaș. Dar munca asta îmi prinde bine.

E un succes și chiar Max Frantel care, cînd m-a ridicat în slăvi, cînd m-a împroșcat cu noroi, îmi consacră, de astă dată, un articol ditirambic în «Comedia». Peste o săptămînă îmi dă o plesă proastă, de fabricație proprie, despre Vercingetorix. Îl refuz. Presimt că următoarea lui cronică va fi groaznică pentru mine. Ciudată mai e presa...

Dullin, în locul textului «Viața e un vis», îmi propune o plesă spaniolă «Îndrăgostiții din Galicia». O citesc. Nu-i împărtășesc entuziasmul. Îi reamintesc promisiunea. Cu toate acestea, din afecțiune și admirație pentru el, accept. Îl previn totuși că tocmai turnez un film.

— O să repeți cînd o să fii liber. Primesc o convocare de la Raoul Ploquin, director general al cinematografilor. Mă informează că regizorul Christian Jaque o să filmeze **Carmen** în Italia, cu Viviane Romance, și-mi propune să dau probe pentru don José. Pretextez contractul cu Dullin.

— Și ce pierzi dacă dai o probă? Chiar, ce pierd? La probe ies întotdeauna prost. Și ce să vedeți: era o scenă în care trebuia să plîng. Nimic mai ușor pentru mine. Plînsul nu e o dovadă de talent. Mari actori fac lumea să plîngă fără să verse o lacrimă. La probă, îmi ajung cîteva secunde pentru ca lacrimile să-mi curgă șiroale. Asta îi dă gata pe producători. Nu mai puteau să conceapă un alt don José.

Mi s-a oferit chiar și un rol refuzat de Michel Simon!

În Italia stau nouă luni. Nouă luni,

Dialog în fața cinematografului «Le Colisée» în ziua premierei filmului «Legenda îndrăgostiților»:

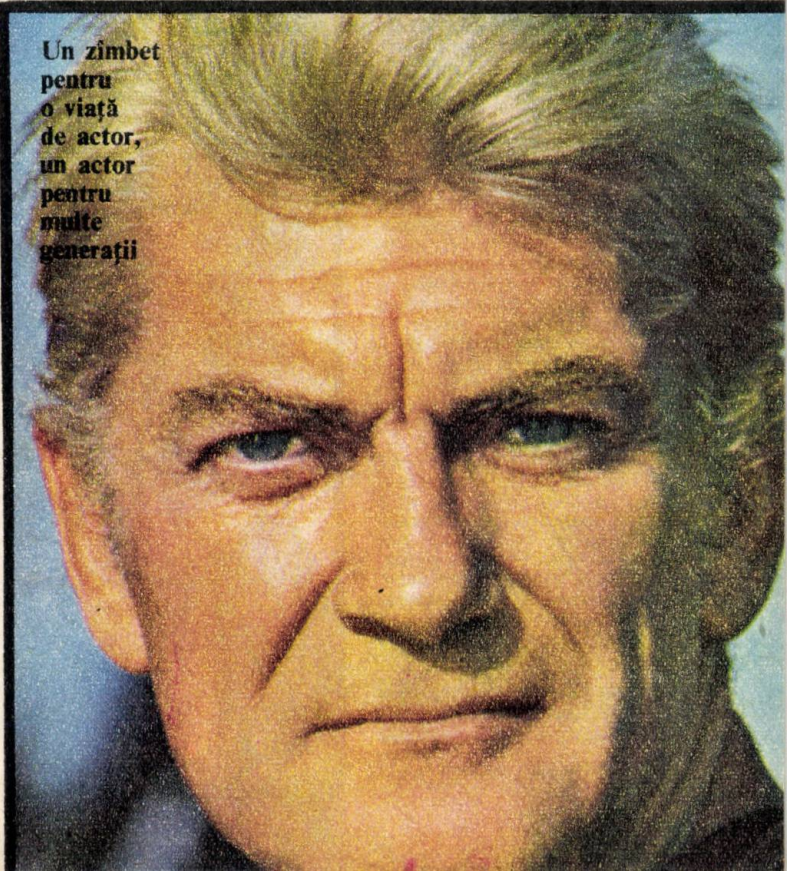
Domnul: — Doamnă, sînteți cumva rudă cu vreunul dintre actori?

Doamna (foarte mîndră): — Da, domnule!

Domnul: — Nu cumva sînteți mama lui Piéral?

Doamna (jignită): — Nu, domnule, sînt mama lui Jean Marais! Piéral era piticul...

Un zîmbet
pentru
o viață
de actor,
un actor
pentru
multe
generații



timp în care nu pot să mă întorc în Franța nici măcar pentru câteva zile.

Învăț să călăresc. În cincisprezece zile trebuia să am aerul unui adevărat călăreț. Îl reîntîlnesc pe Luchino Visconti care trebuia să înceapă primul său film, **Obsesie**.

Filmul nu avansează deloc. Am dubii în privința interpretării mele. Christian Jaque îmi dă indicații cam stranii pentru don José, de exemplu: **Fii mai partizan!**

La proiectii, nu mă găsesc bine în rol; îi spun de regizorul meu mă brufulează de parcă l-aș fi ofensat pe el personal.

Când mă apuc să-mi fac autocritica în prezența cuiva, îmi accentuez foarte mult defectele și asta mă ajută să mi le îndrept mai ușor. Nu sînt multumit decît de felul cum călăresc. Fac tot ce mi se cere după atît de puține lecții. Bernard Blier îmi spune într-o zi: «Tu, ești un călăreț bun; eu, un actor bun». Remarca asta m-a amărit. Adevărul e că aveam un cal extraordinar, iute și ascultător. N-aveam impresia că îl comand, ci că îl transmit gîndurile mele. Acesta este filmul în care mi-am făcut debutul de cascador. Christian Jaque a profitat, știind că-mi place riscul. Primeam neîncetat propuneri din partea producătorilor italieni. Nu din pricina talentului meu. Era de ajuns să îi trănec. Mi se ofereau roluri inimaginabile: spre exemplu unul pe care-l refuza se Michel Simon. Jean Cocteau îmi scrie că cinematografia merge tare prost în Franța. **Legenda îndrăgostiților** zace pe biroul lui Paulvé, care nu se gîndește să-l facă deocamdată, cu toate că Jean Delannoy se înțelese cu Jean asupra regiei. Concluzia: dacă mi se propune un film care mă interesează, să-l fac! Cu tristețe, semnez în cele din urmă un contract cu societatea Scalera, asociată cu Paulvé pentru producerea lui **Carmen**: «Fetișcana din Vest». De-abia îl semnasem, cînd primesc o telegramă de la Paulvé: «Contăm pe dumneavoastră la sfîrșitul lunii pentru a turna **Legenda îndrăgostiților**». Mă reped la domnul Baratolo, directorul societății Scalera, pentru a-i cere să mă elibereze. Refuză. Îmi propun să fac un film gratis după ce termin **Legenda îndrăgostiților**, dacă mă lasă să plec. Mă prirește buimac.

— Crezi așa de mult în acest film?
 — Sînt tot atît de sigur de succesul lui pe cît cred de tare că va fi adevăratul început al carierei mele!
 — Sînt asociat cu Paulvé. Am citit scenariul la «L'Eternel retour». Mi-e greu să vă înțeleg entuziasmul. Nu faceți nebunii, în cinematografia totul se poate aranja.

Și totul s-a aranjat după o mulțime de peripeții...

**Aș fi plătit să joc
 în L'Eternel retour!**

Începe filmarea la **Legenda in-**

drăgostiților. Eram prost plătit, căci Paulvé preluase vechiul contract de la **Julietta sau cheia visurilor**. Dar îmi plăcea atît de mult acest film, încît aș fi plătit eu ca să-l fac. În schimb, Moulou, pe care Jean îl botezase pentru rolul său Moulouk, era bine remunerat. Cocteau nu se afla cu noi. Punea în scenă «**Renaud și Armida**» la Comedia Franceză. Ni s-a alăturat două săptămîni mai tîrziu. Delannoy făcea treabă bună. Eram cu toții încințați de proiectii. Imaginile lui Hubert erau rafinate și frumoase. Aveam în plus bucuria de a filma cu persoane pe care le iubeam: Yvonne de Bray, care nu acceptase să joace decît din prietenie un rol ce nu i se potrivea, Roland Toutain, Madeleine Sologne, Moulouk.

Moulouk mă uimea. Obişnuit să stea în spatele aparatului de filmat, mă întrebam cum se va comporta în fața obiectivului. Toți am fost ulmiți, iar eu foarte mîndru, văzîndu-l cu cită ușurință își interpreta rolul. Era fără îndoială mai adevărat și mai natural decît mine. Nu-l păsă dacă i se filma profilul drept sau stîng, ca anumitor vedete. Și eu mă mai aflam în această fază! Cînd Jean ni s-a alăturat, după marele succes raportat de **Renaud și Armida**, nimic nu s-a schimbat în jocul nostru. Asista la filmări fără să se amestece în punerea în scenă. A cerut doar două lucruri: să se renunțe la o

reproducere după «**Lăptăreasa**» lui Greuze, precum și la un abajur cu prea multe volănașe, prea burghez. Nimic altceva, dar undele pe care le emana lucrau asupra noastră și totul capăta un alt stil. Fără să ne dăm seama, jucam altfel, Jean Delannoy ne dirija altfel, lumina devenise alta. Eram cuprins de o imensă fericire și în același timp, o mare neliniște: eram inferior rolului meu. Fără îndoială că acest complex m-a făcut să-mi placă scenele zise periculoase: cînd admirai bravura, talentul te preocupă mai puțin. Socoteam și eu că nu mă vor aprecia decît în ziua în care voi resimți durerile fizice pe care le impunea rolul. Nu încercam durerile morale — cel puțin așa credeam. Visam ca în ultimele scene să agonizez cu adevărat. Visam să am vocea spartă a lui Yvonne de Bray, a mea mi se părea prea puțin impresionantă. N-am găsit altceva mai bun de făcut decît să beau în nestire coniac, să mă închid într-o cabină și să urlu ca să obțin un glas răgușit. Din păcate, vocea aceasta zisă fragilă, era de fapt Durandal: nu vroia să se frîngă.

Voi mai face multe asemenea prostii în cariera mea. Idealul meu era să ajung un actor atît de mare dar, ce spun eu, un apostol atît de mare încît să-mi apară stigmatele rolurilor mele. Îmi spuneam imediat că, dacă voi ajunge la acest rezultat, rolul meu va deveni, ca prin miracol, mult mai ușor de realizat. Cu alte

**O imagine de neuitat
 dintr-un film
 de neuitat:
 Madeleine Sologne
 și Jean Marais,
 Tristan și Isolda
 anilor patruzeci și...
 (în *Legenda
 îndrăgostiților*)**



Cinci întrebări pentru amintirile de mai târziu

cuvinte, voi avea mai puține merite, deci voi fi un actor mai puțin bun, neavând decât să resimt suferințele îndurate, în loc să le creez. Există un cerc vicios din care nu voi scăpa niciodată. Tot așa, mi-ar fi plăcut să am talent fără să fi știut niciodată meșteșugul. Atunci când devin neputincios, meșteșugul, ajuns instinct, joacă în locul meu și sînt disperat. Deci teatrul este pentru mine o religie sau un viciu? Fără îndoială, îmi exercit profesunea pentru a simți senzațiile pe care nu mi le oferă viața.

Jean Cocteau ne ceruse, lui Madeleine Sologne și mie, să mergem la același coafor, în același timp, ca să avem aceeași culoare de păr. Ne decoloram împreună, dar părul nostru era de calitate diferită. Sarcina coaforului nu era simplă. Plecam câteodată din salonul lui cu părul bleu, mov sau verde.

Louis Jourdan, unul din camarazii noștri cei mai simpatici, filma pe un platou învecinat **Viață de boem**. Avea părul foarte lung, cum l-o cerea rolul, și purta favoriți. Încă nu venise moda cu părul lung. Când treceam, oamenii întorceau capul după noi scandalizați. Ba am văzut o gospodină rămînînd cu gura căscată de uimire și scăpînd din mîna plasa cu tirguile.

Prefer să joc teatru pe scenă, nu în viață...

Legenda îndrăgostiților repurtează un triumf. După ultima scenă, toată sala se ridică în picioare și aclamă. În ziua premierei, cinematograful Le Colisée afișează fotografiile filmului. Un domn și o doamnă se uită la ele.

Domnul: — Doamnă, sînteți cumva rudă cu unul dintre actori?

Doamna: (foarte mîndră) — Da, domnule.

Domnul: Nu cumva sînteți mama... lui Piéral?

Doamna: (jignită) — Nu domnule, sînt mama lui Jean Marais. (Piéral era piticul).

Pătania mi-a fost relatată de Madeleine Sologne. Domnul era tatăl ei. Niciunul nici celălalt n-ar fi vrut să ne facem actori. Rosalie mă întrebă de ce-mi place să joc teatru și eu îi răspund: «**Ca să nu fiu nevoit să-l joc în viață. Și apoi asta îmi permite să-l apreciez și să-l admir pe marii actori, la fel cum pictura mă face să-l iubesc pe pictori.**»

Succesul filmului crește din zi în zi. Coadă din fața cinematografului se întinde pînă la Rond Point. Atmosferă de mică răzmeriță: femeile leșină. Este chemată poliția de prim ajutor. Se organizează un serviciu de ordine. Acasă, telefonul sună neîntrerupt. Cronicile: «**În pofida lui Jean Cocteau și a lui Jean Marais, filmul este admirabil.**»

Traducere și adaptare de
Radu BOROIANU

1. Premiza

În tot felul de locuri, tot felul de grupuri de sociologi întreprind tot felul de experimente. Obiectul tuturor acestor încercări este unul singur: televizorul. Iar ideea centrală a cercetărilor este să constate ce fac oamenii atunci cînd, avînd televizor, nu-l mai au. (Curios, dar nimeni nu s-a gîndit să-l lipsească pe om de cărți, filme, teatru. Aceasta este însă o altă discuție). Operația se realizează sigilînd, contra unei răsplate materiale, televizorul.

Citind rezultatele acestor cercetări, ajungi la concluzia că **homotelespectator** prezintă peste tot cam aceeași trăsătură: nu mai poate trăi fără ecranul său casnic cel de toate zilele. Motivele sînt tot atîtea cît numărul persoanelor studiate prin închiderea televizorului. Nu voi analiza rezultatele sondajelor, nu voi comenta unicul caz care a reușit să reziste șase luni fără o zi (nu a putut răbda să nu vadă ultimul episod al unui serial despre care discuta toată lumea), pentru că intenția este cu totul alta. Iată așadar în ce constă...

2. Problema

Am dori să vă punem cinci întrebări (trei de bază și două suplimentare). Meditați puțin asupra lor și trimiteți răspunsul pe adresa revistei «Cinema» pînă la 15 februarie 1979. Într-unul din numerele următoare acestei date vor fi publicate cele mai interesante răspunsuri și o prezentare a concluziilor care vor reieși din scrisorile primite.

Și acum să trecem direct la...

3. Întrebări

1. Pornind de la presupunerea că aveți televizor cît timp ați trăi fără el?

2. Cu ce v-ați ocupa timpul pe care înainte de sigilarea de bună voie a televizorului, îl acordați micului ecran?

3. Prin ce socotiți televizorul important în viața dumneavoastră?

4. Vi se pare util modul în care s-a pus problema renunțării la televizor? Dacă DA sau dacă NU — De ce?

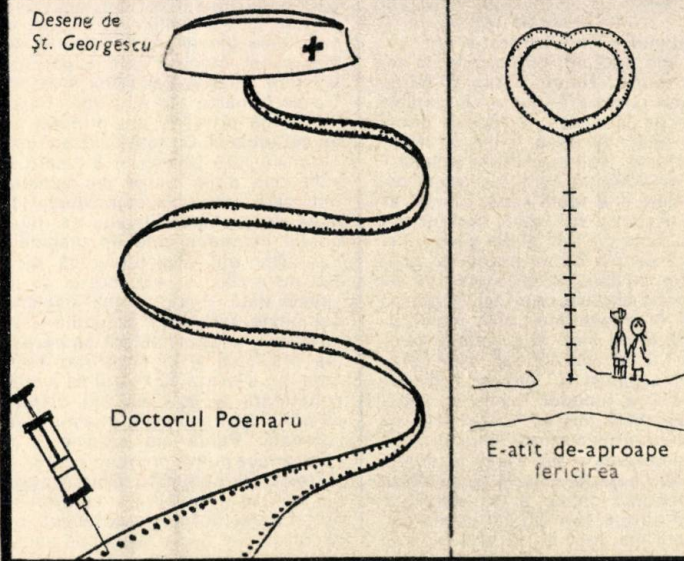
5. Ce întrebare — bineînțeles strict legată de acest chestionar — ați mai fi pus dumneavoastră?

4. Final

Așteptăm cu mult interes și multă curiozitate răspunsurile.

AI. STARK

Desen de
Șt. Georgescu



memorii

George Vraca,
un mare senior
al teatrului românesc,
dăruit și
cinematografului
(în rolul Brincoveanu
din filmul *Tudor*)

Judecătorul

Cinema

În sala în care a avut loc premiera filmului, protocolul ne hărâzise locuri alături. Film la care tridisem și el și eu, de care ne temeam și ei și eu, dar în care speram și el și eu. Era îmbrăcat într-un costum de șeviot negru. Negru îi era și părul, iar șuvițele subțiri, lipite de templele umezite și palide, îl făceau parca mai tânăr. A bătut inima în mine nu glumă când punându-și ochelarii cu rame subțiri aurii, s-a întors către mine și a rostit sever și martial: — Acum o să vedem, regizorule, ce ai făcut din noii și din dumneata!

Parcă ar mai fi fost nevoie să aplece pe cuvântul «regizorule» ca să mă simt aidoma unui om nevoit să sară în ocean fără prea mari cunoștințe de înot. Și a venit și clipa când a trebuit să sar: când s-au stins luminile în sală și proiecția filmului a început. Inima continua să se zbată fără să-i prea pese de mine și simteam ceva care se urcă și se oprește în gât. Parcă așteptam să văd ce gaură abisală se va căsca în preajmă pentru a mă înghiți și a mă atrage spre fundul oceanului. Cu atât mai mult cu cât preț de vreo

câteva minute bune, spectatorii din jur continuau să se foliască și să-și șoptească, nestabilind încă contactul cu ipoteza care le era propusă pe ecran. După un «mai tirziu» (care mi s-a părut o veșnicie) a sosit și momentul când foaia șoșoteala din jur au încetat să se mai audă. Trecuse cam o pătrime din film, când implacabilul meu vecin se întoarse din nou spre mine. În ce mă privește, am preferat să nu mă uit la el. Cu toate astea, n-am putut să nu-i percep în întunericul sălii cele două lentile ale ochelarelor care, intrate în coincidența luminii de proiecție, luceau ca două bucăți incandescente de magmă:

— Dar știi, regizorule, că până aici nu e rău? — s-a rotit el de această dată. Poate că mă înșelam, dar peste satisfacția constatării, în cuvintele lui am simțit că se perpetua prudența și în orice caz ceva care mă avertiza că în pofida acelei constatări, el încă nu era dispus să considere încheiată strânsa sa judecată. Parcă era ceva care îi contrariase numai prezentimentul unei posibile nereușite. Când proiecția trecuse de jumătate, confirmându-mi parca acest presentiment, judecătorul în negru de lângă mine

s-a întors încăodată. Chiar mai mult, m-a bătut peste braț, obligându-mă de data aceasta să-i privesc direct lentilele de foc:

— Mi se pare, regizorule, că eu am greșit!

Acum apăsase pe cuvântul «eu». Apoi, până la sfârșitul proiecției, n-a mai întrerupt tăcerea sălii. Când s-au reaprins luminile în sală, și-a ridicat capul, m-a privit din nou și ridicând minile în sus ca omul căruia nu-i mai rămăsese altceva de făcut decât să le ridice, mi-a spus pentru ultima oară*:

— Da, regizorule, eu am greșit... Dumneata ai câștigat partida.

Ei bine, sper să mă credeți. Acestea au fost laudele (după care

* Au fost ultimele cuvinte pe care le-am auzit rostite de el. Ceva mai tirziu, epilogul unei boli necrutătoare s-a consumat, răpindu-ni-l dintre noi. Procesul începuse odată cu ultimele noastre filmări.

jinduiesc atîta păcătoasele noastre suflute de vantitoși) care mi-au fost cele mai dragi, cele mai importante din cele care mi-au fost adresate vreodată. Căci judecătorul meu era un judecător capabil să fie foarte aspru nu numai cu alții. Dar în primul rînd cu sine însuși. Capacitate rară la oameni. Pe care, atunci cînd o înțelegi, nu poți să n-o consideri ca pe un semn neîndoișos al unei calități umane deosebite. Mai ales în artă.

Artistul pe care-l pomenesc nu a fost un «star» de film. Mai mult decît atît, el nu are pentru noile generații nimbul popularității a cărei strălucire de mit o dă uneori cinematograful. George Vrca a fost în primul rînd un mare senior al teatrului românesc. De film s-a apropiat cu pudoare și reticente, deși nutrea pentru el o mare curiozitate. Fusese cîndva în Franța și acolo, împrietenindu-se cu mari cineaști (ca Jean Renoir), a încercat, vizitînd studiourile cinematografice, să mediteze asupra profesiei actorului de film. Cu integritatea care-l caracteriza, știa că este o profesie deosebită de cea a actorului de teatru și că nu o poate aborda fără să o cunoască cu seriozitate. Avea o lucidă și aspră autoapreciere asupra emisiilor sale teatrale (în genul unei cantilene) cultivată la experiența teatrului clasic. Știa că o astfel de rostire este în dezacord cu cea simplă, generată de simțul firescului, caracteristică actorului de film. Cu toată apreciablea sa experiență artistică, cînd în munca comună cu noi la film a început să simtă și să creadă că eu aș putea fi instrumentul lui profilactic în calea evitării rostirii teatrale, a fost foarte trist să-mi spun: «Nu trebuie să fac!».

— Regizorul, niciodată să nu-mi spui ce să fac. Întotdeauna să-mi spui ce **nu trebuie să fac!**

La începutul colaborării, din dorința de a nu face nici o diferențiere dintre el și ceilalți actori, nu înțelegeam că nu trebuie să-i spun și «ce trebuie să facă». Îl supăra foarte tare acest lucru. Eram abia la al doilea meu film și atunci nu înțelegeam supărarea lui. Uneori, din această cauză, în lucrul nostru intervenea cîte un moment de criză. Atunci actorul își scotea anteriorul boieresc (altădată și-a scos peruca și barba) și părăsea platoul de filmare, retrăgîndu-se în cabina lui. Eu nu aveam ce să fac și mă așezam pe un scăunel lîngă aparatul de filmat, așteptînd să treacă criza. De obicei, criza trecea cînd bătrînul și înțeleptul nostru director de film, Semo, fost și el cîndva actor, se urca în cabina interpretului, unde, pe semne, vorbeau împreună o limbă pe care amîndoi o cunoșteau de minune.

Cînd mai tirziu am prins tîlcul supărilor sale pe mine, am înțeles

totodată și o mare lecție pe care astăzi o cunosc și a cărei valoare pentru mine i-o dătoresc lui, judecătorului meu de atunci. Am înțeles că actorul este o entitate vie, o ființă înzestrată cu un sistem propriu de simpatii și antipatii, cu propria sa voință de a acționa. Această ființă cu voința ei proprie nu poate fi violentată de dinafară prin sarcini ordonate de «ce trebuie să facă». Cei rămîine de făcut regizorului (în afară de ceea ce face cu aparatul de filmat de dincolo de actor), este să-l **contamineze** pe actor de propria sa credință în premisele personajului — așa cum l-a văzut «în cap» (în viziune). Cînd se izbuște acest moment (atît de greu de obținut), credința omului care creează filmul devine și credința actorului. Tocmai acest moment sfînt este cel care va **declanșa voința proprie a actorului de a acționa** și nu comanda regizorului «ce trebuie să facă». Acționînd din proprie voință, mișcările, reacțiile, expresiile vor apare ca rezultat organic al propriei sale trăiri. Și cu cît credința actorului în premisele personajului său va fi mai mare, cu atît vor fi mai expresive ipostazele în care-și înfățișează personajul.

Odată înțelegă această lecție, colaborarea noastră a început să ne ofere o reală satisfacție în filmări. Între noi se instalase fluidul tacit al înțelegerii de creație, din care totul începea să se nască organic, sincer, adevărat. Între noi nu se mai consumau cuvinte. Uneori ne înțelegeam doar din priviri. Din cînd în cînd, doar atunci cînd mai apăreau rostiri de sorginte teatrală, mă apropiam de actor și îi șopteam ceva la ureche. El înțelegea că rostirea teatrală îi reapăruse într-un moment de intrerupere a trăirii comune cu personajul. Începea atunci să caute cu febrilitate și înfrigurare să reia legătura cu personajul pentru a afla adevărul cu care trăia acesta. Căci nu se mulțumea să reia «din afară», cu o «altă intonație», ca să obțină o «altă rostire a textului». Altfel, după filmarea vreunui cadru care nouă ni se părua că «ieșise bine», el ne ruga să mai încercăm o dată, să «mai stricăm o dublă» pe încă o încercare. Și nu de puține ori, cererea lui se justifica prin rezultat. Tocmai această ultimă dublă era aleasă să intre în film, deoarece era produsul unei trăiri și expresivități actoricești mai puternice decît în dublurile anterioare.

În punctul ei culminant, impresionanta exigență a acestui mare artist s-a manifestat către sfîrșitul filmărilor noastre. Mai rămăsese foarte puțin de filmat cu el, o mică secvență de vreo patruzeci de metri utili. Dar tocmai atunci, a apărut cumpăta și necruțatoarea afecțiune care și-a înfipt ghiarele în or-

ganismul lui. Urma să fie transportat la Spitalul Fundeni pentru a se încerca o operație. În această situație încercăm să găsim o soluție pentru film. Îmi repugna o sugestie primită de la cel din jur la care se recurge în caz de indisponibilitate a actorului: filmarea pe amorsa unei dubluri. Tocmai cînd deja mă decisesem să renunț la acea mică secvență și la soluționarea prin montaj a acestei elipse, sînt chemat de către marele actor care auzise de decizia mea. Era tocmai în ziua cînd el urma să fie transportat la spital. Locuia undeva prin preajma pieței Universității și cînd am ajuns la el acasă, am fost șocat de starea precară în care se afla. Slăbise foarte mult și vocea o avea șulerată și stînjinită de o respirație greoaie. În apărarea micii secvențe pe care decisesem s-o scot din film, mi-a ținut o impresionantă filipică care i-a reclamat un timp dublu spre a o formula. Era impresionant și felul cum apăra secvența, impresionau și argumentele. Sosise și echipa care urma să-l transporte la spital, dar noi am început să înregistrăm cu magnetofonul un text de cîteva propozițiuni. Această muncă de Sisif pentru el s-a întins, însă, de-a lungul a trei ore. Se oprea, de-a nenumărate ori, în efortul de a lupta și cu starea în care se afla și cu nevoia de a «simți» și a reda adevărul textului, ne ruga să «mai tragem odată și încă o dată». Această lungă și chinuitoare luptă cu organismul dar și cu sine ca artist, a făcut ca în cele din urmă să-și poată învinge slăbiciunea vocii și ca textul celor patru-cinci propozițiuni să declanșeze sensuri emoționante. N-am avut încotro și am trebuit să filmăm o dublură din amorsă, așternînd apoi pe film cuvintele înregistrate din patul lui de acasă și redată atît de emoționant, de parcă, prin ele ne lăsase un ultim mesaj nouă și posterității.

După operație a urmat o perioadă de «restabilire relativă», cînd perfida afecțiune face o retragere pentru ultimul atac. În această perioadă, artistul perfect conștient de deznodămînt, se avîntă cu pasiunea care-l caracteriza în cea din urmă luptă artistică, cîntînd «ultimul cîntec al lebedei» cu «Richard al III-lea» cîntînd și ofîcînd pentru ultima oară de pe altarul scenei românești de teatru. Tot în această perioadă, și-a putut vedea filmul, judecîndu-se pe sine și pe noi care am fost lîngă el în cei doi ani de muncă. Ce mulțumire mai mare poate exista decît cea după care, pe lîngă «Richard al III-lea» și filmul nostru i-a întregit sentimentul datoriei împlinite pînă în ultimele momente de dinaintea marii călătorii?

Lată, de fapt, de ce mi-au fost atît de pretioase, atît de importante cuvintele judecătorului nostru de atunci, în acea sală în care a avut loc premiera.

Lucian BRATU

western-ul
nostru
de toate zilele

Valea stingerii



Un cetățean jerpelit și destul de murdar apare călare pe un cal necunoscut și trece agale prin obiectiv, în vreme ce

pe ecran se scurge asemenea unei romantice ploi de vară, distribuția.

Cetățeanul jerpelit sosește într-un tirziu la un han unde bea o bere, timp în care alți trei indivizi rad niște whisky și povestesc ceva, ce pare total lipsit de importanță, dar ceea ce nu trebuie uitat pentru că, în curînd, se va dovedi necesar pentru înțelegerea viitoarei acțiuni. Din păcate nu pot să reproduc acest interesant dialog, la care n-am prea fost nici eu chiar atent, iar scrisul nu s-a putut prea bine citi. Oricum, la sfîrșit unul dintre băieți a spus: «Eu în așa ceva nu mă bag!», la care ceilalți doi indivizi, în loc să se împuște reciproc, l-au aprobat grav pe primul, ștergîndu-și fiecare nasul cu dosul palmei.

Cetățeanul jerpelit din prima secvență, cea cu calul și cu distribuția care s-a scurs romantică asemenea unei ploi de vară, se scoală de pe teigheaua pe care s-a urcat din greșală și iese în frumosul oraș din trei case de tip magazie de materiale, două tip anexe și un șopron care nu e de nici un tip. Deși prin locurile acestea n-ar trebui să mai trăiască decît femei, ologi și copii sub opt ani, ceilalți, împușcîndu-se reciproc cu bărbăție și entuziasm la vîrsta în care sînt capabili să țină un pistol în mînă, o mulțime improbabilă de indivizi valizi bîntuie molcom pe străzi, pipăindu-și pistoalele cu gesturi fine.

Au trecut vreo cîteva minute și nu s-a întîmplat nimic încă. Deziluzia este cu atît mai mare, cu cît pe strada mare defilează o divizie de cornute mari, urmată de niște paznici antipatici și gălăgioși care se uită cu jînd la maghernița-cîrciumă pe care scrie SALOON și trec, trec, trec, pesimiști mai departe. Jucînd extraordinar rolul celui de al doilea vîcar, un foarte mare actor exteriorizează cu mult talent nostalgia vieții visate. Mai și trîntește niște replici deosebit de profunde și la sfîrșit putem constata cu groază că nici măcar nu poartă pistol.

Și tocmai cînd încetăm să mai sperăm că acești pirlîți ar avea sînge de bărbați în ei, tocmai în ultima clipă a răbdării noastre chinuite, cineva împușcă pe altcineva, iar un șerif, care se vede de la o poștă că e un laș fără pereche și că e vîndut ca un netrebnic stăpînului ținutului, celui fără de care nici o vacă nu

«Valea stingerii» este locul în care s-a stins incendiul de la Boston, împreună cu viața lui Billy J. Billy

Îndrăznește să aducă pe lume un vițel tânăr și duos, nici un copac nu cutează să înflorească plin de poezie și nici o oaie nu îndrăznește să părăsească ținutul binecuvântat de belșug și praf, tocmai acest șerif pleacă la pescuit.

Ca un trăznet din seninul cerului încruntat, aflăm că totul s-a întâmplat numai și numai pentru că stăpînul ținutului nu dă permis de așezare cirezilor de vite într-o regiune în care nu se află decît herghelii de cai. Ne mai liniștim puțin și începem să recapitulăm și vedem că încă nici nu s-au împlinit atîtea lucruri groaznice. Dar răbdare! Adevărul iese foarte foarte curînd la suprafață împoșcind ecranul cu fățarnicia stăpînului ținutului care de fapt n-are nimic cu cornutele mari, el personal mîncînd pe ascuns chiar beafsteack în sos tartar, totul pornind de la faptul că un verișor de-al său este văcar și dacă acesta s-ar întoarce cu vacile sale ar pierde-o pe frumoasa al cărui nume îmi scapă și care este de fapt... sau ar putea să fie... dacă n-ar fi acel verișor, care însă aproape că nici nu mai contează din moment ce stăpînul ținutului nu dă voie vitelor să pătrundă în Valea stingerii. E drept că lucrurile astea nu sînt încă foarte limpezi, dar cred că apropiurile pe care le-am strecurat sînt destule pentru a putea fiecare să înțeleagă de ce tocmai atunci apare jerpelitul din prima secvență, cel călare, în timp ce distribuția asemenea unei ploii de vară... etc.

Tragedia începe abia acum: acest jerpelit, acest nima-n drum nu este altul decît fostul verișor, azi văcar, care între timp a ajuns proprietar. Recunoscut de un ticălos fără pereche, interpretat magistral de un alt actor mare și cu un singur ochi, vestea ajunge la frumoasa care nu mai vrea să știe de nimic, ci doar pe el, doar pe el îl vrea în carne și pistoale. Lucrurile sînt puțin prea clare, dacă ne gîndim că ticălosul, stăpîn al ținutului mîncîncă cu furculița, iar celălalt mușcă direct bucățile lui de vită, că netrebnicul pare proaspăt spălat, iar celălalt viceversa. De altfel, se știe, că în tot filmul, pînă aproape de final, doar fata și cu ticălosul sînt singurii care folosesc apa în oareșce scopuri.

Ticălosul, hai să-l numim de acum așa, «ticălosul», a început să-și trimită oamenii peste tot, iar pe șeriful suplinitor altundeva, iar efectul acestei manevre se poate reduce la trei morți între văcari și vite și paisprezece răniți între aceiași. Însuși jerpelitul principal, sau J.P., dacă-mi permiteți să fiu mai concis, însuși J.P. este chemat la ordine și ciomăgit panoramic pe cînd el se afla trist și descurajat în urma împușcării, de către oamenii răi, a unui ied tocmai sosit pe lumea asta. După ce l-au cațit bine, îngrățiți l-au legat fedeleș și nu l-au împușcat încă. Nu se știe de ce. Probabil din nebagare de seamă și neglijență în serviciu. Bosul nu s-a arătat nici el prea interesat de acest amănunt și cînd J.P. este dezlegat de o fată de la circiuma-hotel-SALOON, lucrurile par că se mai îndrepte oarecum, deși fata cu pricina n-are nici o șansă în fața frumoasei de gradul I, așa că cealaltă suferă, mai suferă și mai suferă și între timp face cite o faptă bună, mai eliberează pe cite unul legat din neglijență și-l cără în spate vreo citeva sute de mile pînă la doctorul beat cu trecut de geniu, iar pe urmă, cînd sfîrșitul fericit devine iminent, se lasă împușcată și gata. Fata.

Revenind la J.P. acesta nu vrea cu nici un chip să părăsească orașul, nu și nu: așa că răul ticălos se vede obligat să inventeze o calomnie, ceva în legătură cu unul pe care J.P. l-a ucis mișelește și altceva în legătură cu un altul pe care J.P. nu l-a ucis deloc, fapte suficiente de grave pentru a se organiza o poteră cu scopul de a-l prinde, J.P. stă cît stă ascuns, dar pînă la urmă este recunoscut după modul său inimitabil de a scuipa la țintă, așa că în legitimă apărare împușcă doi golani care au vrut să-l arunce în rîu și să-i spele astfel trupul și personalitatea și încă doi golani care i-au împrăștiat cireada adunată de el cu trudă și sudoare și încă doi golani care trișau la cărți și cu ultimul cartuș încă doi golani care i-au spus că e un păduchios, ceea ce, ca să fim dreți, nu s-a confirmat încă.

Pe urmă, după ce J.P. se baricadează în clădirea șerifului și-l ia cu el pe unul destul de urît, dar pur,

un tip care pretinde că s-a leucit și vrea să spele nelegiuirea pe care a făcut-o cu șase ani în urmă, cînd a avut o scăpare și a împușcat vreo douăzeci de anonimi, mai vine acolo și un moș care, pișcher mare, a încercat la început să-i vîndă un cal lui J.P., deși era clar că armăsarul era iapă și că nu valora nici doi și, încîntați amîndoi de farsă, între ei se va lega de aici o prietenie trainică și bărbătească.

O vreme, Marele ticălos, pe asta ca să nu mai repet de atîtea ori am să-l numesc de acum doar M.T., Marele ticălos trimite mai multe țafete de intimidare prin care încearcă să-l scoată pe J.P. din închisoare. Chiar și șeriful, între timp titularizat pe post în mod abuziv de către M.T., se întoarce indignat că cineva i-a ocupat în mod ilicit domiciliul legal. Treaba asta rămîne însă în suspensie cu ocazia împușcării șerifului de către cineva care a vrut să-l împuște. Asta-i clar! Scena tare urmează atunci cînd J.P., sfîdînd orice rațiune, părăsește clădirea și fuge să se întîlnească cu frumoasa de gradul I. Pe drum mai moare cineva care din cauza nopții fără stele va rămîne un veșnic anonim în ochii spectatorilor, pe asta o să-l numim de acum încolo, pentru simplificare, Anonimul, sau mai bine n-o să-l numim de fel pentru că el nu mai apare în continuare.

Frumoasa de gradul I îl anunță pe J.P. că M.T. este un mare ticălos. Iar J.P., care am fi jurat că este la curent de mult cu acest fapt, pare totuși destul de surprins și noi vom spune răsădit că aceasta constituie o gravă scădere a scenariului. Tot frumoasa de gradul I îl anunță pe același J.P. că a anunțat și armata. Iar J.P. spune: «Ah! Tucu-ți gura ta preacinstită!»

După aceea ea se duce la ale ei — avînd un aer destul de îngîndurat — iar el se întoarce pe furis în închisoarea asediată. Imediat ce s-au întîmplat și astea,ăștia încep să tragă, ăia încep să tragă și uritul care a luat-o pe panta bună și care nu se știe cum de a împușcat pe cei douăzeci de nu știu cine, trage și el, după cum îl duce mintea, și o face destul de prost, deși nîmerește întotdeauna dintr-un pur noroc exact unde și pe cine trebuie. Ticăloșii hotărîsc să dea foc închisorii, dar apar apașii, așa că incendiul se amină. După ce dispar apașii, apar comancii, după ce dispar comancii, apare armata și după

Gheorghe SCHWARTZ

(Continuare în pag. 77)

serialul
nostru
cel de toate zilele



Marinarii care
ne vizitează,
în fiecare
duminică,
după meci,
la orele 17,50:
Onedin
(Peter Gilmore),
Barnes
(Howard Lang),
Margesson
(Edward Harwick)

Onedin, episodul 1002, urmare la „1001 de nopți“



Poate într-o zi când mă vei iubi, ai să
ști

Și tu ce-i dragostea curată, poate
mline

Poate altădată,
iubirea ne va uni, cândva...

Dar indiferent când, Onedin va fi de față.
Indiferent cum mă vei iubi, Onedin nu va muri,
Ci va sta de veghe, lângă noi, brav, cu
O barbă grea, copiii copiilor lui se vor uita la noi,
Dezlegându-ne din îmbrățișare; după aceea, vom
Muri bătrâni, dar el va continua să dea rod,
Și mereu va găsi o metodă prin care urmașii
Lui să trăiască, să lege dialogul, să se iubească
Și să îmbătrânească, să lege intrigi, să moară,
O imensă moară e fiecare serial, fiecare serial bun
Și noi, făina acestei mori.

E.M. Curtius — cel mai serios balzacolog — so-
cotește de la bun începutul studiului său (trei vo-
lume în B.P.T. se pot citi în nopțile de iarnă dar și
de sinziene) că la Honoré de Balzac (serialul acela
nu era rău, chiar dacă nu discuta ideea lui Curtius,
nu era rău dar nu era lung, vezi mai jos despre lun-
gime...), toată reușita a apărut în clipa când scrii-
torul a descoperit fenomenul de «organizare a
vocii sale». Până la acest moment, domnul de Bal-
zac era un nimeni, era un fleac, un fir de praf printre
sutele de foiletoniști ai ziarelor pariziene. Lovitura
lui de geniu a fost organizarea materiei. Ceilalți
sclavi la galera poveștilor n-au avut acest geniu.
Organizându-și materia, adică nelăsându-și eroii să
se plictisească după ce le-a încheiat povestea, dom-
nul de Balzac a avut revelația că tot omul se înmul-
țește prin pui. Ceea ce se întâmplă până la înmulțire
și ceea ce se petrece după ea — a devenit baza bal-
zacologiei: toate personajele se văd în încrengătura
lor, cu arbore genealogic, familie, unchi, mătuși,
veri, moșteniri, testamente, un întreg serviciu de
cadre și referințe, o organizare nu numai a vocii, a
materiei ci și a finanțelor și a societății umane,
mult mai târziu a apărut ideea de «condiție umană»,
din care nu s-a făcut și nici nu se va face serial,
ar fi de — sperat.

Teorii, iubito, teorii — nici un unchi sau
Văr de-al mamei mele, nici o mamă a vreunui
Prieten, nici o bunică de logodnică, dar chiar

**O întâlnire între un Onedin
și un Forsythe, sub semnul
blestemat al lui Falconetti,
ar fi mai fantastică
decît cuplarea unor
nave cosmice în spațiu.
Serialul tv. a ajuns
la o dimensiune planetară,
mișcînd, într-adevăr,
masele de telespectatori**

Logodnica însăși nu vor să afle dacă
Serialul se trage din Balzac sau din piramide,
Din dinosaur sau din Mario Cavaradossi (o,
cofetăria

«Tosca» de peste drum de Operă!),
Totul e să puiescă și să se înmulțească prin
pui,
Soames să dea naștere lui Fleur, Jolyon să
înflăcărească
În Jolyon, un Palisser în Palisser, Jordache
bătrînul

În Rudy și Tom, care coboară în alți fii și fiice.
În general englezii... englezii au actori colosali —
E un acord general între sifonării, frizerii și pline,
Toată lumea e de acord că așa cum joacă englezii
în seriale, pereche nu au, dar pînă și perucile,
cum

Le stau perucile, deși nu-s filme de epocă, cum
Spunea o cofetăreasă altei cofetărese, la

«Lămlîța»
De pe Calea Călărași. Aveau dreptate, iubito —
englezii au dus serialul, ca nimeni alții pe culmi
nebănuite. N-or fi ei în vorbe prea balzacieni (flau-
bertieni, nici altă, «Doamna Bovary» la ei, passons!),
dar îl înțeleg cu viclenie și ștîlu a-l folosi. desî revoc-

luția capitalistă a avut loc la ei cu mult înainte de 1789, ceea ce contează enorm. Dar vocația arborelui genealogic, trăinicia familiilor, ca și a stofei englezești, nașterea și ridicarea unui imperiu, cucerirea mărilor, inventarea locomotivei și a altor vehicule, toate acestea atîrnă greu și intră organic în țesătura solidă a fiecărui serial englez, în mobila lor din sufragerie, în portelanul ceștilor din care beau ceai Forsythe și Palisser, în părul alb al personajelor vîrstnice care farmecă mulțimile prin vitalitate. Luînd ei de peste Canalul Minecii metoda domnului de Balzac, realismul lui tare ca lemnul de nuc, convenindu-le și industrializîndu-l la un nivel superior, folosind materia lor primă găsită cu mult înaintea apariției «Comediei umane», căci realității lor pot sta cu fruntea sus chiar în fața colonelului Chabert — ei au făcut din serialul de televiziune o stofă englezăscă într-adevăr trainică și bună, pe care, dacă o tai și o coși cumsecade, vezi că-ți dă o istorie demnă de poveștile Sheherezadei. După socoteala mea, Onedin, ajuns la episodul 60, duminică de duminică, nu e mai prejos, în puterea de a fascina epic, decît zisa orientală în o mie și una de nopți, cum se numea episodul în seriarele de pe atunci. În fond, mai departe, mai departe, mai adînc, tot mai adînc, serialul de azi coboară din serialul poveștii orientale. Oamenii au avut întotdeauna, noaptea, nevoie de povești cu «va urma». Și n-am îndoială că, punîndu-și mîntea, organizatorii lui Onedin pot ajunge și ei la episodul 1002, noi, cum îți spuneam, murînd între timp, dar copiii noștri avînd parte de el spre liniștea noastră.

E o uluitoare nevoie de poveste, pe tot ansamblul Lumii, iubito. E nevoie de pîine, de apă, De sacale, de anti-insecticide, de soare, De vînt, de pace, de roșii, de benzină, De roți dințate (de pastă de dinți parcă nu!), De ebonită, de fier, de hîrtie, de valize, De petrol, de gheață, de frig, de calendare, De cadouri, de moșteniri, de mercur, de curcani, De aur, de verdeață, de aparate foto, Dar e de necrezut cum nevoia de poveste, lungă, Reală, adevărată, ciudată, înțeleaptă, fastuoasă, Cu personaje, cu intrigă, cu amor, cu interese, E la fel de adîncă și presantă ca nevoia de aur, Nevoia de poveste e o nevoie materială, E de necrezut, E de necrezut, ce se întîmplă cu mine — Cum cîntă solista de muzică ușoară, dacă nu

Lumea, lumea ca solistă de muzică ușoară. «Nu se poate ca toți să ne-mplînim idealurile, Dar putem realiza mici detalii ale idealurilor, Totul depinde de coordonare» — așa spune un om

Altui om, în Piața Rosetti, eu așteptînd să cumpăr Strugurii pe care-i voi servi, mîine, la Onedin, Museserilor. Cel care ascultă și-a rezemat O gitară de zidul Ministerului petrolului. Nu e tînăr. Nici celălalt. Unul pare instrumentist La «Parcul privighetorilor», meseriaș bătrîn.

Celălalt

— Om al ideii cu ideal — pare un fost boxer De categoria mijlocie, «în colțul albastru»... Aud vocea crainicului Ion Argăseală, cel mai Adevărat crainic din România, cel care anunță «Ultima repriză», omul fără de care n-aș face Genericul unui serial la București, singurul Care poate da evenimentului și celor ce urmează, Forța omului cu gongul de la Rank Corporation, A leului lui Retro-Goldwyn Mayer.

Mie unuia, n-am să te mint, îmi place mai mult decît orice serial englezesc, «Om bogat, om sărac» al americanilor. Lumea lui — după gustul meu — e infinit mai deschisă, mai largă. Palisser, Forsythe rămîn universuri înguste ale unor caste, minuțios, dens descrise, dar închise. Chiar și Onedin — cu lumea lui mai diversă, a unui «petit peuple» propulsat spre averi și comori — oricîte mări și țărături străbate, nu are amploarea, fie doar și pe orizontală, în limitele unei anumite și evidente morale ideologice, a lui Jordache-Saga, deschiderea ei socială, istorică, muzicală chiar, a poveștii cu fii brutarului și a brutelor din jur. E aici un populism, un democra-tism al melodiilor, al mediilor, al observației la care aristocratismul britanic nu ajunge sau nu are auz, ochi pentru ele. Free-cinema-ul ar fi făcut ca viața lui Tom Jordache-boxerul să fi «mers mînușă» cu fata aceea care caută un gust al mierii, rătăcind din mezanin în mezanin, cu maică-sa alături. Serialul englez nu a ajuns la free-cinema. Nici «Om bogat, om sărac» nu e filmat altfel decît «Forsythe» (de nu mă înșel, primele lui episoade sînt regizate de David Greene, realizatorul lui «Forsythe»...), dar lărgimea existențelor lui aduce în joc un popor de oameni necunoscuți celor de pe planeta Palisser, dramele și comediele lor îmi sînt infinit mai apropiate, înmulțirea lor prin pui, lege de bază a serialului, se înfri-



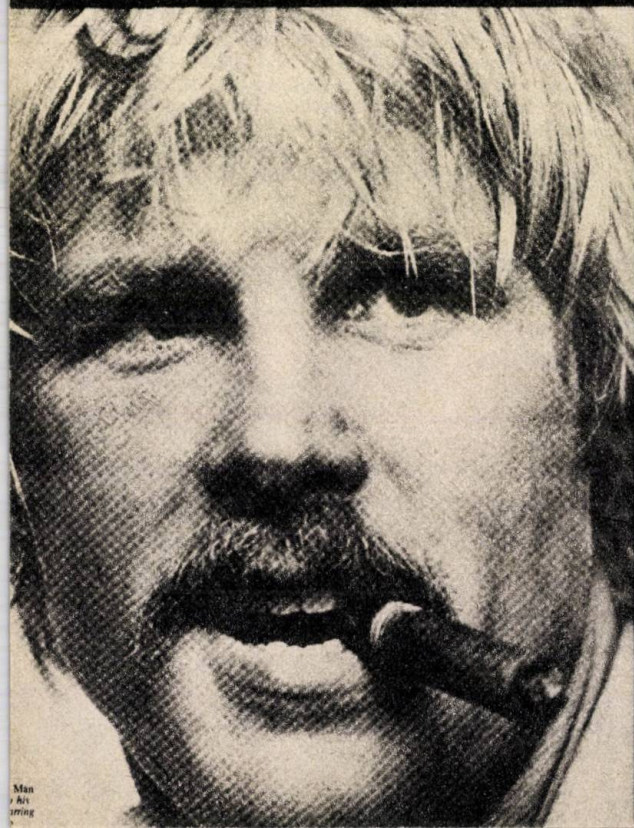
Familia de
luni seară —
lady Glencora
(Susan Hampshire)
și fiul —
Silverbridge
(Anthony Andrews)



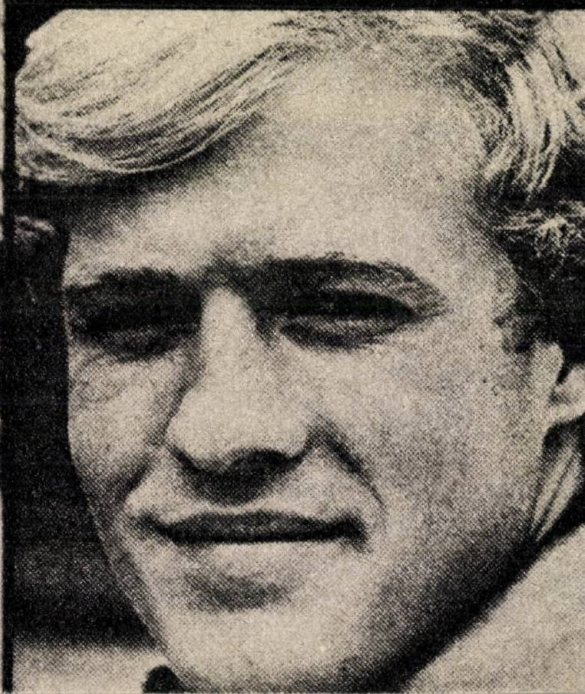
Prieteni de simbătă noaptea: senatorul, omul bogat, Rudy Jordache (Peter Strauss)...

nește mult mai natural cu ziarele mele, cu buletinele lor meteorologice. Istoria — riscînd un anume ilustrativism, admit, dar în asemenea întreprinderi acesta nu e un păcat peste care nu se poate trece — se întruchipează foarte bine în destinele fiecărui ins; niciunul — de la senator la managerul lui Tom, de la domnul Greenberg, patronul disco, pînă la sindicalistul în grevă — nu scapă timpului său; melodrama de familie se deschide în melodramă socială, încăpătoare ca o arcă în care au loc și cei de la Casa Albă și cei din tranșeele Vietnamului, cu puștile și ghitarele lor. Îmi vei spune că nu vezi un serial pentru a te întîlni cu istoria. Îți voi răspunde că tot farmecul unui serial bun ține de trecerea timpului peste omul care puiește. Aristocratism englez sau populism american, Forsythe sau Jordache-Saga nu scapă acestui tip de farmec în care individul e tatuat de timp, pe față. Chiar «Vara tîrzie a unui Forsythe», cu al ei gust de miere, nu poate fi pricepută fără a o plasa în amurgul societății victoriene. Nu cred că sînt schematic sau că sociologizez vulgar. Mult mai vulgari sînt acei care — după toate cîte s-au întîmplat pe lume pînă în 1978 — uită că norii pe care calcă dumnealor, mîndrii de estetica lor apolitică, se formează din fumul canonadelor la Beyruth, din aburii singelui curs paralel cu pîraiele în susur, din bălegarul vitelor care ară în timp ce cîte un Icar le cade de-a dreapta, din cer în ocean, din respirația acestui ocean de lacrimă. Cea mai pură estetică e mai vulgară decît orice determinism, atunci cînd ignoră foiletonul Icarului căzut între bube și noroaie, între tranșee și ghitare, între patroni și greviști, între porțelanuri, benzi de mag și pateuri «Dobrogeanca». O voce foarte delicată îmi susură ca un izvor că estetismul poate fi nărod, dogmatic și trivial.

Încît mai interesantă ca obiecție la «Om bogat, om



...fratele sărac, dispărut, dar neuitat, Tom Jordache (Nick Nolte) ...fiul fratelui dus, blondul sărac și el, Wesley Jordache (Gregg Henry)





Vrăjitoarea prinzurilor de duminică, Samantha (Elisabeth Montgomery)

...și Katty (Kay Lenz), văduva lui Tom Jordache, mama lui Wesley, un întreg arbore genealogic, după care urmează, conform programului, «Întîlnirea cu satira și umorul»



Valea stingerii

(Urmare din pag. 74)

ce dispărea armata, apare unchiul din umbră împreună cu femeia vicioasă care se trezește la realitate. Mai bine mai la urmă. J.P. are o întrevvedere cu unchiul din umbră, acesta nu mai știe cum să dea din colț în colț, pe unde să-și scoată cămașa, că cîr, că mîr, că să vedeți... Pînă la urmă îl omoară femeia vicioasă care se trezește la realitate

și care nici măcar nu i-a fost nevastă.

Antefinalul ne arată o stradă mare și pustie și doi indivizi stînd față în față: J.P. la o margine de drum, M.T. la o altă margine de prăpastie. Vitele fug înapăimîntate care încotro, caii intră în pămînt pe cît se poate, oamenii stau cu capul între umeri și ferestre sparte, cei doi se apropie unul de altul, încă niciunul nu trage, încă niciunul nu vorbește, «Lasă-mă!» strigă frumoasa de gradul I, moșul îl împușcă pe unul care a vrut să trișeze ochind de după colț, cei doi

sărac», mai semnificativă pentru forța populară la care a ajuns serialul azi, mi s-a părut aceea venită din partea unor oameni tineri — el, inginer chimist, ea psiholog sportiv — care mi-au spus că «acesta nu-i serial de simbătă seara, poate de joi»... O asemenea diferențiere îl aliază pe Valery cu Ion Vasilescu — rafinamentul zilelor săptămîinii așezate pe culori cu banalitatea încîntătoare din «Vrei să ne-ntîlnim simbătă seara?», simbătă seară cînd în locul pianului, «pianul negru ca motanul», se cuvine un Kojak, luni fiind noaptea marilor familii. Înrădăcinarea foiletonului televizat în viața de fiecare zi e un fenomen peste care azi nici un balzacolog (și cine nu e azi balzacian, precum altădată, demult, prozator jourdain-ian?) nu poate trece, plăcîndu-i sau nu, deplîngîndu-l sau ba, în observația sa asupra mersului lunii (cea de treizeci de zile) pe pămînt. După cum

Ca o altă poveste în poveste, trebuie să O legăm pe aceea a oamenilor care povestesc În București, sfîrșitul serialelor, citite Sau văzute în călătoriile lor prin lume, Unul care povestește la frizerie că a auzit De la altul, venit de la Caracas, că Rudy Se căsătorește cu cine nu crezi, nu cu Avocata? Nu cu detectiva? Toți băieții Rămîn cu foarfecele deschise așteptînd Să afle cine e persoana, în salonul de Coafură-femei, o pensionară distinsă susține Că Onedin nu se termină, ea a citit într-o Revistă adusă din Africa de-o verișoară care Lucrează acolo, unde?, în Africa?, nu știu În ce țară, e cu soțul acolo, că Onedin se

întîlnește Cu o fată a lui Fleur Forsythe și începe ceva Nou, coafezele tac, întîlnirea dintre un Onedin și un

Forsythe e mai mirifică decît o cuplare în Spațiu a două nave cosmice, nu există poveste Inventată de om care să fi căpătat o asemenea

Continent, aceasta să ne bucure sau nu? Falconetti — seriarele puiesc ca eroii lor, Ele își organizează vocea mai metodic ca Balzac. Ele se coordonează tainic și independent ca dinosaurii — Falconetti, draga mea, va da naștere unei fetițe care... Dar nu-ți mai spun sfîrșitul.

Radu ȚOȘAȘU

nu-și vorbesc, cuvintele au devenit de prisos, doar ochii, ochii amîndorura, nimeni nu strănută, nimeni nu scuipă, apoi mișcarea aceea iute, M.T. cade, J.P. aruncă pistolul, al doilea ticălos aruncă de pe el cadavrul sub care s-a ascuns — a se observa simbolul — frumoasa de gradul I, continuînd să palpite, se aruncă în brațele învingătorului, soarele apune în Valea stingerii și ca o apoteoză, un cal și o vacă pasc alături, prevestind civilizația ce va să vină în ținutul care a devenit din nou al tuturor.

File sentimentale și hazlii din scurta istorie a televiziunii

Planeta Terra are 5 miliarde de ani. Omul a împlinit cam 1 miliard de ani. Istoria are 100 000 ani. Scrisul are peste 5000 ani. Literatura are 4000 ani. Teatrul a împlinit aproape 2500 ani. Filmul este un tânăr de 83 de ani, născut la numai 2 luni după D.I. Suchianu. Televiziunea, despre care tot ziceam că poartă pantaloni scurți, e o gospodină harnică de 58 de ani.

La noi, «mica vorbăreață» s-a experimentat din 1937, s-a început în 1955 și s-a născut de fapt în noaptea de Anul Nou 1957. O tinăra de 21 de ani la vârsta marilor iubiri.

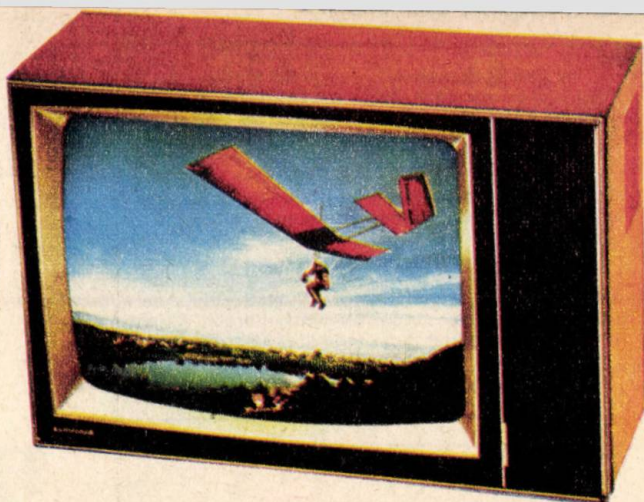
În 1968 pe mesele redacției de film zăceau mii de scrisori cu rugăminți, laude, cereri în căsătorie, amenințări, solicitări și oferte de sfaturi adresate personal Sfîntului, apoi Emmei Peal, domnului Steed și mai târziu lui Elliott Ness, lui Mannix și simpaticei Peggy. S-au pierdut Cum de nu le-am păstrat?

Poate că atunci nu ne-am dat seama că ele sînt o parte din istoria televiziunii. Azi televiziunea e ordonată. În loc de noroace și ghinioane, are tabieturi. Totul este înregistrat pe film și pe bandă, totul se poate vedea și revedea. Azi istoria televiziunii se adună în filmotecă.

Dar pînă în 1969 aproape totul era «în direct». Bună, rea, imaginea zbura și mai curînd puteai întoarce vîntul din drum decît vorba scăpată. Televiziunea se făcea sub dudul din strada Molière. Dacă strigai după cineva, și nu-ți răspundea, puteai să fii liniștit — însemna că nu este în televiziune.

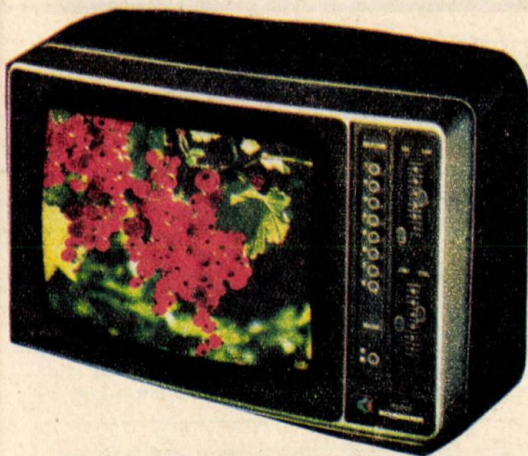
Amintiri. Pentru noi, cei care le-am trăit, le-am văzut sau le-am auzit de la alții, sînt lucruri trecute. Dar, cum se zice, nu există glume vechi, ci doar oameni bătrîni. Pentru un nou născut, orice glumă e în premieră. Drept care vă povestim ce-am adunat pentru dumneavoastră.

În 1957, televiziunea nu descoperise încă scaunul. Prezenterii înaintau ca la teatru, la două semnuțe trase cu creta pe podea, ziceau ce aveau de spus și se retrăgeau. Apoi se arăta o cortină și ce mai urma. Abia prin 1958, prezentatorul jurnalului avea un scaun cocoțat pe un practicabil cu scăriță. Cu o mână ținea vraful de texte și cu cealaltă gonea discret muștele insistente din zilele de vară.



Tot prin 1957, televiziunea nu prea dispunea de peliculă. În schimb, avea «idei»; neavînd cu ce să filmeze într-o uzină, un redactor s-a gîndit să aducă uzina în televiziune. Gîndit și făcut! În hala studioului A s-au transportat cîteva strunguri, freze, un munte de șpan și o echipă de strungari. Așa s-a realizat unul dintre primele reportaje («în direct» din producție. Azi, cînd aparatele de filmat adună imagini din toate uzinele țării, năstrușnicia ne pare de necrezut.

Prin 1962-63, emisiunea de varietăți «Magazin 111» se transmitea bineînțeles în direct și ținea cît ținea, după necesitățile programului. Bună la toate, orchestra lui Sile Dinicu încheia fiecare program cu muzică ușoară «cît cuprinde». Indicațiile regizorale se dădeau printr-un geam, prin vînturat de mîini, adică «dați-i înainte, băieți!» sau «scurtați-o, că vine jurnalul».



Într-o zi, Luigi Ionescu, invitat, cîntă «Lalele, lalele», pe atunci în plină glorie. Timp mai rămîne, așa că regizorul face semnul știut: «continuati, băieți». Luigi Ionescu, flatat, se reîntoarce în fața camerei și începe să cînte «Lalele, lalele»... Regia încremenește, orchestra se dezmeticește repede... și uite-așa s-a dat singurul bis în studio «la scenă deschisă» din istoria televiziunii române.

Dacă n-avea peliculă, micul ecran avea însă film... de la cinematografe. Rolele se aduceau pe rînd, cu mașina, cu bicicleta, sau chiar cu sacoșa, cu tramvaiul de la vreun cinematograf, pe măsură ce se eliberau acolo. Într-o zi, Mioara de la Filmotecă, s-a supărat. Ca să nu mai aștepte, a luat toate rolele de la un cinematograf din Ferentari și le-a adus la Televiziune. În sală s-au anunțat după primele trei acte: «Gata. Aici s-a terminat. Cine vrea să vadă filmul în continuare, să se ducă acasă și să se uite la televizor...»



În 1964 se transmite într-o zi din studioul B, rubrica de lucrări agricole. Totul mergea bine. Filmul nu se rupea. Microfoanele funcționau, nu trăgea nimeni heblul din greșeală închizând curentul la toată emisia. Nimeni nu tușea pe platou. Pisica studioului nu se strecurase în emisie. Într-un cuvânt, mergea treaba ca pe roate. Ilustratorul muzical Gheorghe Popescu dă drumul magnetofonului; se aude o muzică vioasă care însoțea cuvintele crainicului. Deodată sare și întreabă îngrozit: «Care prașilă spune că este?» Colegii se alarmează și ei, ascultă și-i răspund că e «prașila întâi». De disperare, ilustratorul i se aburesc ochelarii și strigă: «M-am nenorocit! M-am nenorocit! Am băgat muzica de la prașila a doua!» Dincolo de anecdotă, conștiința profesională a unui astfel de om rămâne de admirat.

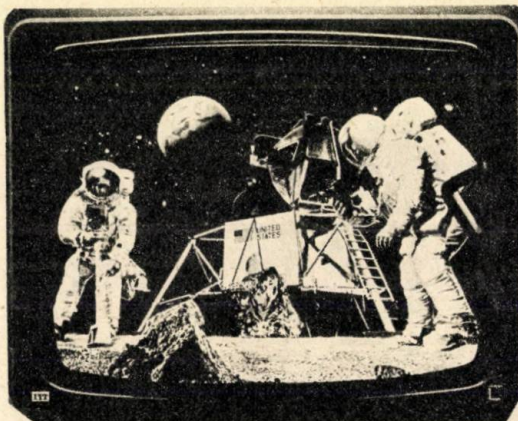
Tot la «Ora satului» în 1967 se discutau o dată cu invitați, fotografii și film, avantajele oferite de diferite rase de porcine. Prezentatorul, volubil, vrînd să-și illustreze afirmațiile, anunță cu hotărîre: «Și acum veți vedea în imagine un porc de rasă York». Regizorul Mecalin, care n-avea nici un film și nici o poză pregătită, se descurcă și dă un prim-plan cu unul dintre invitați, un chip rotund, privind cu interes, curiozitate, nedumerire și apoi spaimă, tot așteptînd să apară porcul.

Să tragem cortina asupra discuției de după emisie.



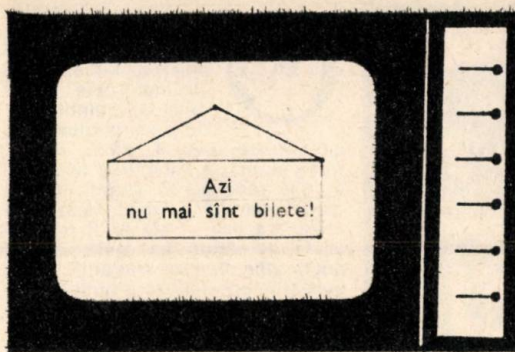
În 1968, la prima ediție a «Cerbului de Aur» organizat de Televiziune la Brașov, invitații erau duși într-o dimineață liberă, în excursie cu autocarul la Poiana Brașov. Momentul distractiv tradițional se petrecea la kilometrul 8. Un grup de haiduci bărboși și înarmați pînă-n dinți cu hangere, buzdugane și flinte, opreau autocarul și-i goneau pe invitați prin pădure, într-o poienă unde, pe mese de brad, îi așteptau aburinde mîncăruri românești și cîni cu vin fier. Totul a decurs după program. A sosit autocarul, haiducii au năvălit fioroși și l-au oprit, l-au dat jos pe călători, călătorii s-au îngrozit, haiducilor le-a crescut inima de bucurie că joacă atît de convingător, au agitat recuzita și mai zgomotos și i-au înghionțit victorioși pe «captivi» înspre pădure. Un singur amănunt nu se potrivea. Călătorii erau alți turiști, nu cei așteptați și se speriaseră de-a binelea. Cel mai rău s-au speriat însă haiducii cînd a sosit al doilea autocar — cel așteptat. Bineînțeles totul s-a sfîrșit cu bine, în poiană, la masă, în clinchet de cîni și arome de berbec la proțap.

În același an, într-o seară la «Telesport», Eftimie Ionescu — Nea Mache, vechiul colaborator al transmisilor de fotbal — citea ca de obicei din agenda sa în care le avea notate îngrijit, săptămîină de săptămîină, rezultatele din divizia B. Patruzeci și opt de echipe și douăzeci și patru de rezultate. Vorbește trei, patru minute, termină enumerarea... se îngălbenește și zice: «Stimați telespectatori, vă rog să mă scuzați, am dat pagina greșit și pînă acum am prezentat rezultatele de săptămîina trecută». Și a luat-o de la capăt.



Tot în 1968, regizorul Dan Mihăescu o filma pe celebra cîntăreață portugheză, «regina fado-ului», Amalia Rodriguez. Locul filmării: barul Athenée Palace. Însă Amalia nu suporta play-back-ul (filmarea cîntatului mimat după banda gata înregistrată). Era dimineața. Orchestra a atacat prima melodie însă ceva nu mergea. În casca sunetistului se auzea un blîțit neplăcut de la instalațiile electrice ale barului. Nu-i nimic. Se rezolvă în doi timpi și trei mișcări. Electricianul a închis curentul de la tablou, lăsînd alimentarea numai pentru reflectoare. După patru ore, filmarea era gata. A mers strună. Doar atît că la ieșire, pe coridoare, personalul barului alerga de colo-colo înarmat cu ligheane, frapiere și găleți încărcate ochi cu o ciudată substanță cafenie. Erau cele două sute de înghețate speciale, pregătite și anunțate și tipărite pe menu-uri elegante, pentru două mese festive.





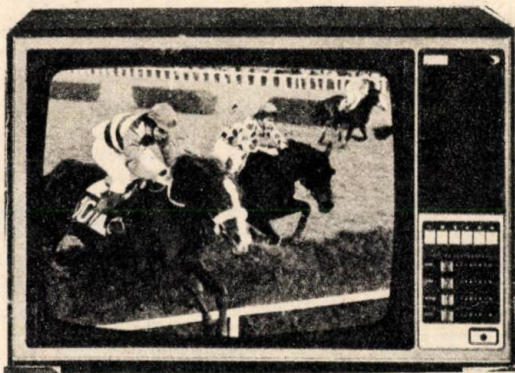
(desen de Ștefan Georgescu)

1971. Știință. Apollo 14. Comentariu: «Stimați telespectatori, observați acest hublou pătrat de formă triunghiulară». Iar Andrei Bacalu comentează marele premiu automobilistic al Spaniei: «Pe acest circuit depășirile sînt practic imposibile, astfel încît în acest moment pe pistă se întinde un șir nesfîrșit de... 24 de automobile...» Este adevărat că, autocritic, gafa ne-a povestit-o chiar el.

Iulie 1969. Memorabila transmisie «Apollo». În studio, în legătură directă cu Luna, Tudor Vornicu anunță: «Și acum, mergeți la culcare. Noi vă vom ține la curent în legătură cu debarcarea pe Lună». Cristian Țopescu intervine muzical, preluînd ștafeta: «Pentru telespectatorii care nu vor să doarmă continuăm cu informații sportive».



Pregătiri pentru Revellion 1972. Se filmează pentru parodia trucată «Planeta gigantiilor», în rolul principal Dem Rădulescu. Șefului de producție i s-a cerut clar să aducă un curcan negru de 20 de kg. În zăpăceală a adus unul alb. Ce e de făcut? Scenograful Virgil Luscoș are o idee salvatoare: «Să-l vopsim în negru cu tempera». S-a făcut proba cu o pană, tempera ține, se vopsește tot curcanul, în imagine sub reflectoare arată perfect. «Înregistrăm!» Urmează catastrofa. Sunetistul reglează microfoanele, se aude un țuit prelung, curcanul se înfoaie și se scutură. Împroșcînd de sus pînă jos, fără cruțare, actorii îmbrăcați în alb, decorurile imaculate, scenograful încremenit, pînă și obiectivul camerei de luat vederi. Noroc că regizorul era negru de supărare și că pe el nu s-a văzut.



În același studio, după cîteva zile, exploda un bec. Speriat, Ion Dumitrașcu se aruncă «la pămînt» sub masă. Cu altă ocazie asemănătoare, Sanda Țăranu dă cu un zîmbet agreabil, clipind din ochi cu inocență, celebra ei explicație: «A pocnit un proiector». Și emisiunea a continuat, drept care un telespectator îi scrie: «Nu-ți cer nimic și nici n-aș vrea să cer/ eu te compar cu o stelută-n cer/ ce, cu o rază-n viață mi-a pătruns/ și dacă te privesc îmi e deajuns; iar glasul tău cînd îl aud vibrînd/ nu știu de ce, atunci îmi vine-n gînd/ deși-n acest sens nu posed dovezi, că numai mie mi te adresezi».

Să ne oprim aici. Am ajuns în actualitate. În continuare vor scrie alții.

Frînturi. Fleacuri. Nimicuri care au trecut și s-au pierdut în anii de muncă ai televiziunii. Și totuși aceste impresii personale, aceste mici anecdote fac parte și ele din viața celor care lucrează acolo, în spatele micului ecran.

O poșgiță subțire de imagine și sunet care vine și nu se mai întoarce.

Viorica BUCUR
și
Radu CIMPONERIU

memoria
teleastului



Pare
curios,
dar...



Cinema

...cu toată tinerețea ei (în comparație cu teatrul, literatura și chiar cu filmul), televiziunea este și un prilej de amintiri. Dar nu la genul oftat: «Eh, pe vremea mea...», «Voi, noi...», «Vai, atunci...» Amintirile televiziunii sînt recoltate în timpul nașterii teoriei genului — mult rămasă în urma practicii — ele ar fi putut fi un fel de sfaturi mai mult sau mai puțin utile pentru studenții de la secția de specialitate a facultății de ziariști, ele nu sînt doar ale posesorilor lor ci și ale telespectatorilor. Dacă cineva s-ar apuca să-și strîngă aceste amintiri într-un volum (nu prea vād încă cine ar putea s-o facă), numele autorului nu ar trebui să fie unul singur. Ar fi, zic eu, o carte semnată de un imens colectiv care se adună seară de seară în fața ecranului casnic și care — uneori poate fără să-și dea seama — realizează el însuși emisiunile.

Pare curios, dar...

Cum să pui lumina

E drept, la început televiziunea reprezenta, și pentru cei pe care îi filmai, un oarecare mister (să-i spunem așa). «Cum adică, vorbim acum și disează ne și vedem?» Dar ritmul rapid de pătrundere a dreptunghiului magic în viață se oglindea și în rapiditatea cu care invitații emisiunii (atunci cînd îi filmai la ei acasă, în uzină, la vreun institut de cercetări, în culise) începeau să-ți spună: «Puneți lumina de-aici! Se vede mai bine». Pe mine mă bucurau toate aceste recomandări, chiar dacă nu erau totdeauna cele mai indicate; înțelegeam că fac o meserie care îi interesează pe mulți oameni.

Pe viu sau nu

Mult timp, teoreticienii au susținut că cea mai mare descoperire a televiziunii este transmisia directă. Într-adevăr, este o mare descoperire, care a adus multe în viața socială a oamenilor. Nu întotdeauna însă s-a înțeles că transmisia directă își are rostul ei suprem doar atunci cînd se întîmplă ceva, cînd există evenimentul.

În goană după folosirea transmisiei (deh, dacă e «cea mai mare descoperire», atunci s-o folosim!) organizăm, la începuturile televiziunii, transmisii directe și cînd era necesar și cînd nu era. Uneori era limpede că nu era necesar pentru că nu ieșeau interesante: veneau niște oameni, întindeam cablurile de lumină, cablurile camerelor de luat vederi, cablurile de microfon, se agita, încercau să-i agite și pe cei din jur, dar degeaba! Deci, nu se întîmpla nimic în momentul aceluia. De fapt, pentru cei la care te duceai să faci transmisie, evenimentul acesta consta în faptul că a ve-

nit... televiziunea să facă o transmisie. Dar nu despre asta era vorba în transmisia ta directă. Mi-amintesc că într-o seară am făcut o transmisie directă de la uzinele «1 Mai» din Ploiești. Evenimentul era interesant și spectaculos: se ridica turla unei instalații de foraj pentru probe. Pe nimeni din cei care lucrau nu-i interesa nici cablurile nici camerele de luat vederi, nici microfoanele, nici...reporterul. Răspundeau repede și la obiect la întrebări și-și vedeau de treabă, realizând sub ochii telespectatorilor **evenimentul**. Într-adevăr, a fost unul din momentele în care am simțit cu toate fibrele mele ce e aceea o transmisie directă. Și în momentul în care turla s-a ridicat pe verticală, mi-am șters și eu odată cu specialiștii, broboanele de sudoare, am respirat ușurat de parcă avusesem vreun merit în toată această uimitoare creație tehnică și am încheiat zicând simplu: «**Asta a fost! Dăm legătura cu studioul!**»

A asculta întrebările

Mie mi se pare că o altă mare descoperire a micului ecran este chipul omului care ascultă întrebările. Țin minte că, la început, operatorii insistau să arate în timpul interviurilor cadre largi «ca să se vadă ambianța». Nu se vedea nimic iar doar moșdile care gesticulau și vorbeau udeau în acest «cadru artistic» păreau uneori chiar de prisos.

Se spune (susțin și eu) că a pune întrebări e ușor, și că a da răspunsuri e greu. Așa e! Priviți chipul omului care ascultă întrebarea și care își dă seama că un răspuns fad îl poate compromite, că trebuie să găsească exact termenii, că trebuie să-l convingă pe interlocutor și pe telespectatori. Priviți chipul acesta care ocupă tot ecranul și atunci îmi veți spune, dacă mai are vreo importanță sau nu, faptul că «se vede ambianța»...

Nu e nimic mai estetic și impresionant decât chipul omului care ascultă o întrebare (atunci când întrebarea este într-adevăr întrebare și dorește ca răspunsul să fie într-adevăr răspuns).

4 la 1

Când filmezi interviuri cu copii, norma de consum a peliculei este de «4 la 1». Pentru film artistic procentul este absolut explicabil, mai ales când (uneori) se cere copilului-actor să facă ceea ce un copil n-ar face singur niciodată în viața lui (amintirile ca amintirile, dar de unde o fi sărit criticul cinematografic din mine? Poate de unde profesiunea noastră este tot timpul în vizorul criticilor). În domeniul filmului-document, mai ales al interviului, procentul acesta este inutil. Dacă nu iei în film filozofia răspunsului direct, privirea uimită, dar și înțeleaptă, dacă vrei să repeți toate astea,

să corectezi o expresie care nu se încadrează în tiparele vorbirii celor mari, mai bine nu filmezi nimic și te evidențiezi pentru economie... tota-
ta de peliculă.

Puteți spune orice amintirilor mele, dar chiar dacă în loc de «4 la 1» vei consuma «100 la 1», tot nu vei obține acel răspuns pe care l-ai filmat cu «1 la 1».

— De ce ride lumea?

— Ca să nu moară!

sau

— De ce are omul umbră?

— Ca să nu fie singur, când e singur.

sau

— Unde mor păsările?

— Păsările nu mor. Ele pleacă și nu se mai întorc.

În încercarea mea de a demonstra ceea ce am încercat să demonstrez mai sus, am scris acum câțiva ani o carte despre un film tv. pe care l-am realizat. Cartea s-a numit ca și filmul: «**De ce nu cade soarele?**» Am primit la această întrebare 9 672 de răspunsuri «1 la 1».

Ele ar putea constitui un alt film. Sau încă o carte. De ce nu s-a făcut acest film? Din cauza celui procent de «4 la 1».

Scrisoarea

Fiecare emisiune de televiziune primește scrisori. Multe sau puține, asta depinde de forța emisiunii, de ecoul pe care l-a stîrnit în inimile și mințile oamenilor. Ciclu de emisiuni intitulat «Direcția Mișcării Hirtilor» (prescurtat «D.M.H.») a primit mii și mii de misive. Cred că cea mai impresionantă a fost cea pe care expeditorul (avea într-adevăr un conținut interesant) a trimis-o scriind pe plic astfel: «Tovarășului director al Direcției Mișcării Hirtilor. Personal. București». Fetele de la cartare au trimis-o imediat la televiziune. Probabil că și ele sînt telespectatoare.

Satul care a urcat muntele

Uneori e foarte greu să nu pui întrebări. Știi că o întrebare adresată unui om îți poate face emisiunea interesantă, îi poate conferi exact dramatismul care îi lipsește și totuși mai știi că dacă o pui, poți răni un om. Tu ai pus întrebarea și pe urmă ai plecat, iar omul rămîne cu o rană care se închide foarte greu.

Eram într-un sat care de sute și sute de ani se aflase într-o vale. Din motive foarte obiective (urma să se construiască o hidrocentrală), satul a trebuit să urce muntele. Așezarea de azi, în comparație cu cea veche, este o splendoare arhitecturală și socială. Dar, undeva, în fundul sufletului, unii oameni (mai ales cei în vîrstă) regretau parcă vechea vale. Nu aveau niciun motiv (o recunosc și ei) dar regretau. Ei bine, mă rodea, totuși, ideea de a pune întrebarea de rigoare. N-am pus-o! Am înlocuit-o cu imaginea unui om care se plimba singur pe malul la-

cului de acumulare și care își zicea probabil în sinea lui: «Acolo a fost...» «Acolo s-a dus...», «Acolo am iubit...», «Acolo am făcut...».

Și pînă azi mai am remuscări că n-am pus întrebarea. Dar nu regret! Pentru că în profesiunea noastră e mai bine să ai remuscări decît regret.

Fotbal fără fotbal

Reporterii sînt trecuți de obicei prin multe. Uneori rămîn și ei surprinși de ceea ce li se poate întîmpla. Așa am rămas cînd am aflat că va trebui să fac o transmisie internațională de hochei. Era, mi se pare, prima în acest gen. Nu fusesem în viața mea la un meci de hochei, nu știam regulile jocului. Dar dacă trebuia... Era clar că în cîteva ore nu voi putea învăța nimic. Și atunci am luat o hotărîre care azi nu știu dacă m-as mai încumeta s-o iau (Atunci aveam încă inconștiența începutului). Redau textul extras de pe înregistrarea acelei zile: «**Bună seară, stimați telespectatori. Veți urmări astăzi o întîlnire de hochei pe care o va comenta un necunosător în materie. Cei care cunosc acest sport nu au nevoie. de fapt, de lămuririle comentatorului, iar cei care nu cunosc regulile, tot nu le vor putea învăța în cîteva zeci de minute. Reușind însă să afle cîteva date interesante despre jucătorii ambelor echipe, îmi voi permite să vi le relatez odată cu indicațiile tablourilor electronice care înregistrează golurile și autorii lor...**»

Tot așa, într-o duminică dimineață, un coleg care lucra pe atunci la emisiunile de sport mi-a propus să realizez un reportaj despre meciul pe care trebuia să-l joace o echipă bucureșteană, candidată sigură pentru cîdere în «B». O putea salva numai o minune, și anume, ca o altă echipă, și ea candidată la cîdere, să piardă meciul pe care îl juca cu o echipă pe care nu avea nici ce cîștiga, nici ce pierde, dar avea nevoie de jocuri la mare (sau la munte, nu mai țin prea bine mințile).

În fața dramatismului acestei situații am luat singura hotărîre pe care cred că ar fi putut lua-o un reporter și nu un comentator sportiv. Am întors spatele la teren, am urmărit de-a lungul meciului reacția spectatorilor de pe teren care stăteau cu sufletul la gură și cu aparatele de radio la ureche. Momentele cele mai dramatice au fost cele ale speranței, cînd codașea echipă, candidată și ea la «B», conducea cu 2-0. Nu știu nici azi ce a fost pe teren. Dar în memorie mi-au rămas chipurile din tribună cu speranța și deziluzia finală.

Nu cred că acela a fost un reportaj pe teme sportive.

Pare curios, dar... observ că s-au adunat niste amintiri. Dar amintiri să fie oare?

Alexandru STARK

Cu George Charensol despre film și criticii lui



De la fereastra locuinței lui Georges Charensol — situată în île de la Cité, pe Quai des Fleurs — se vede curgerea Senei, dinspre insula Saint

Louis spre podul Arcole, peste care nori vâlătăciți de vânt aruncă umbre călătoare. Încăperea în care ne aflăm îmbină, ciudat, stilul rustic cu funcționalitatea mobilierului marinăresc, în care economia de spațiu este preponderentă.

Gazda noastră își leagă activitatea publicistică de revista *Nouvelles Littéraires* unde lucrează din 1923, fiind o lungă perioadă redactor șef al publicației — până în primele zile ale ocupării Parisului de către trupele lui Hitler, când refuză să mai dețină o funcție de conducere. Criticul de artă Charensol are două preocupări predilecte: pictura și filmul. Primei îi dedică două volume de eseuri — despre Rouault (1925) și Utrillo (1929), o culegere completă a corespondenței lui Van Gogh (1960) și o lucrare de sinteză *«Les grands maîtres de la peinture moderne»* (1967). În calitate de iubitor al filmului, publică o serie de volume

ca *«Panorama du cinéma»* (1930), *«40 ans de cinéma»* (1935), *«Renaissance du cinéma français»* (1946) și *«Le cinéma-Encyclopedie»* (1966), pe care le regăsești în mai toate bibliografiile lucrărilor dedicate esteticii și istoriei cinematografului — de la Sadoul la Aristarco. A fost sau este prietenul marilor personalități legate de filmul francez ca Jean Renoir, Marcel Carné, Jacques Prévert, René Clair. Acestuia din urmă îi dedică o monografie în 1953, după ce i-a fost interpret, alături de Man Ray, Erik Satie, Georges Auric, Marcel Achard, etc., în filmul *Entr'acte* realizat în 1924. În 1973 publică volumul de amintiri *«D'une rive à l'autre»*. Astăzi, la peste 70 de ani, continuă colaborarea la *Nouvelles Littéraires* și participă regulat la populara emisiune cu public, săptăminală, a O.R.T.F.-ului *«Le masque et la plume»*, în care criticii profesioniști, împreună cu publicul, iau în dezbateră ultimele apariții editoriale, premierele teatrale și cinematografice.

Pornind de la revista noastră *Cinema*, al cărui număr 3/78 îl răstoiește și de la un mini-ștergar cu motive populare românești, pe care îl o-

fer, discuția ajunge la România. Nu ne cunoaște țara decât din povestirile entuziaste ale fiicei sale, care a vizitat-o de două ori. Apoi, din vorbă-n vorbă, ajungem la film și la prima întrebare:

— Dacă s-ar încerca o schematizare grafică a fenomenului «cinema», ce s-ar putea face printr-un triunghi, plasând la cele trei unghiuri: realizatorii (inclusiv producătorul), critica și publicul. Între aceste unghiuri ar trebui să existe o circulație de informații. Și chiar există. Întrebarea însă, pe care vreau să v-o pun este: această circulație e de natură să influențeze pe cei trei componente al triunghiului sau este pur și simplu un dialog al surzilor?

G.Ch.: Îmi puneți o întrebare extrem de dificilă... După cum bine a spus Malraux, cinematograful nu e numai o artă, ci și o industrie. Succesul este deci o condiție de bază pentru producătorul de filme și pentru realizatori. În acest fel dialogul între public și realizatori-producători este efectiv. În schimb, cu dialogul critică-realizatori și critică-public lucrurile sînt mai greu de circumscris. Producătorii nu dau nici o importanță criticii decât în măsura în care ea aduce sau retrage publicul de la un anume film. Cît despre influența criticii asupra spectatorilor, este cert că ea există însă doar în măsura în care critica este cvasi-unanimă în a lăuda sau a critica un film. Atunci cînd păreri sînt împărțite, cum se întîmplă de multe ori, publicul se ghidează mai mult după ceea ce s-ar putea numi «telefonul fără fir». Adică cetățeanul își apleacă urechea la păreriile pretenilor, rudelor sau colegilor... Trebuie însă spus că, în anumite cazuri, cum este cel al lui Bresson, nici chiar o critică unanim favorabilă nu va putea face din filmele lui mari succese comerciale. Chiar cu un film ca *Jurnalul unui preot de țară* care în general a «mers», Bresson nu a avut un succes de casă. Aceasta, pentru că critica, deși favorabilă, nu ascunde spectatorilor că filmele sale sînt dificile, ceea ce, evident, nu atrage publicul. Apoi mai există un factor care contrabalansează opinia criticii și care la dv. nu are prea mare importanță, dar care la noi e hotărîtor și anume, publicitatea. Cînd un film ca *Întîlnire de gradul trei* al lui Steve Spielberg este lansat cu o publicitate de 300 de milioane de franci, cînd afișe mari cît casa împînzesc orașul, cînd radioul și televiziunea nu fac decât să vorbească despre el, publicul nu mai merge să vadă filmul ca atare, ci vine ca la o curiozitate pe care ești aproape «obligat» s-o vezi... Și apoi mai există imponderabilul... Faceti o experiență: miercuri au loc premierele la cinematografele pariziene. Luați două filme echivalente — atît ca valoare a realizatorilor cît și ca publicitate. Aproape în fiecare săptămîna puteți găsi două asemenea filme. Opinii critice nu au fost încă emise, deci cu excepția

unor articole de informare apărute în presă, nu se știe nimic despre ele; dacă mergeți la ora 14, la prima reprezentatie, o sală va fi aproape plină iar la a doua de-abia cițiva spectatori. Și vă asigur că succesul de casă al filmului se hotărăște la cea primă reprezentatie. Lucru dovedit știut și de producători care se interesează cu promptitudine de numărul intrărilor la această primă vizionare... O să mă întrebați de ce?

Ei bine, nu știu. Și nimeni n-o știe... Desigur că publicul se înalță adesea dar faptul e statistic constatat... Ori cit ar încerca critica sau publicitatea să readucă pe linia de plutire filmul deficitar... totul e inutil... «Soarta» lui s-a decis la cea primă reprezentatie. După cum vedeți, «triumful» de care vorbești devine un hexagon sau chiar un poligon mai mare...

— În scurta sa viață, cinematograful a urmat traiectoria unei sinusoide, în sensul că perioade de vîrf — marele mut american și sovietic, realismul poetic al lui Carné, Renoir, etc. neo-realismul italian, noul val francez — au alternat cu perioade de declin. Unde credeți că ne situăm astăzi? Sintem sus sau jos?

G.Ch.: Cred că sintem undeva la mijloc. În Franța, de pildă, Truffaut sau Chabrol care acum cițiva ani reprezentau o anumită avangardă sînt astăzi realizatori foarte buni, dar de un nivel mediu. Dimpotrivă, un Sautet sau Deray care erau niște realizatori mai degrabă, să zicem comerciali, s-au ridicat și se află azi la nivelul lui Truffaut și Chabrol. S-a creat astfel o calitate mijlocie cu oameni veniți din două extreme: unii care și-au moderat ambițiile dar și-au perfecționat tehnica și alții — mai modești care și ei printr-un efort meritoriu au atins aceleasi nivel artistic. Asupra cinematografului american e destul de greu să emiți o judecată. Există la ora actuală, pe de-o parte, o seamă de noi veniți, pe care îi cunoaștem doar de cițiva ani, ca Scorsese, Copola și alții, iar pe de altă parte există o tradiție a cinematografului comercial care dă, de multe ori, rezultate foarte bune. În Italia mi se pare că situația este asemănătoare cu cea din Franța, în sensul unei stabilizări a filmelor la o calitate meritorie dar medie. Dintre cei care s-au ridicat, ca nivel artistic, în ultimul timp, aș cita pe Comencini și Risi. Deci aceste trei țări menționate, care au și producția cea mai mare de filme, sînt singurele asupra cărora aș putea emite o judecată. Celelalte țări apar sporadic în repertoriul francez. Cîteodată e o avalanșă de filme elvețiene, canadiene sau belgiene... apoi tăcere. Așa încît, e greu de judecat calitatea lor în ansamblu.

— Am vorbit adineauri de filmul «Întîlnire de gradul trei»... Dacă o asemenea întîlnire s-ar produce cu dvs. și ar veni un extraterestru care v-ar spune: Domnule Charensol, am de pe-

trecut pe Pămînt doar 4 ore, în care timp aș dori să văd două filme reprezentative pentru planeta dvs., ce filme i-ați recomanda?

G.Ch.: Ah! Asta, e o întrebare înscuțoasă... Nu știu... Așa, pe nepută masă, îmi vin în minte **Crucișătorul Potemkin** și **Cetățeanul Kane**. Dar dacă ne gîndim că cinematograful este și un divertisment... că oamenii merg la cinema și ca să scape de grijile lor, atunci mă gîndesc la unele filme mai «ușoare» dar admirabil realizate ca de exemplu **Millionul** lui Rene Clair care în genul lui este o capodoperă. Ținînd seama de faptul că se realizează în lume cam două-trei mii de filme anual — și asta de la începutul secolului — cred că vă dați seama cît de dificil este să selecționezi două filme din acest noian.

— Și nu i-ați sfătui să vadă un film cu Chaplin?

G. Ch.: Bineînțeles că da, dar cazul Chaplin e oarecum particular... E greu de spus despre un film de Chaplin că este mai bun decît altul. Mie **The Kid** mi se pare cel mai bun. Dar este un film scurt... **Goana după aur** a fost pentru mine de un comic atît de violent, am ris atît încît, prima oară cînd l-am văzut, a trebuit să închid ochii ca să pot să respir. Eram bolnav de ris. La vizionările următoare, am ris desigur, dar n-a mai fost același lucru. Asta dovedește că e greu să judecăm filmele retrospectiv pentru că ne obișnuim cu ele, cu gagurile și efectele lor cinematografice. Probabil că Chaplin este, în cinematografie, «cel mai mare» dar există o medie a filmelor lui care este foarte ridicată. Să aleg un film de Chaplin... eu nu sînt capabil de așa ceva. El e «mare» și prin numărul

de filme realizat. Filmele lui scurte, cele dinainte de 1914, conțin «inventii» absolut extraordinare. Dacă adăugăm apoi filmele de maturitate, de la **Timpurile noi** la **Un rege la New-York**, vedem că opera lui conține aproape toate temele comice și tragice ale cinematografului mondial.

— Am ajuns la sfîrșitul convorbirii noastre și aș dori să vă mai pun o întrebare. Se vorbește despre anti-literatură, anti-teatru, anti-pictură, etc., există oare și anti-cinema? Dacă da, cum poate fi el definit?

G. Ch. Anti-filmul? E destul de greu de răspuns... S-au încercat tehnici ieșite din comun; desenul pe peliculă, cum e cazul cu McLaren... Chiar acum rulează la Paris un program cu noile tehnici de animație de la Hollywood și de pe coasta de vest a Statelor Unite, în care pot fi considerate ca atare și ultimele filme ale lui Godard, pentru că el se servește de cinematograful în scopuri pur politice. Punctul de vedere «cinema» nu-l interesează. El doarește să spună ceva și o face prin film așa cum ar fi putut-o face prin scris sau prin pictură. Și el nu e singurul. Același lucru se poate spune și despre un documentar. Să așezi o cameră într-un punct fix și s-o lași să meargă, poți s-o declari anti-film... Mai ales dacă consideri că film înseamnă să spui o poveste prin imagini. În concluzie cred că anti-filmul poate fi definit în funcție de concepția pe care o ai despre cinematograful.

Paris, 13 mai 1978
Convorbire realizată de
Annie DAUBENTON
și Aristide PAULOPOL



Convorbire cu Alain Resnais



Foarte punctual la întâlnire, îmbrăcat într-un trench, cu o geantă de piele pe umăr. Alain Resnais pare un adolescent matur. Ne aflăm într-o cafenea, undeva lângă Pantheon, așezați la o masă. Resnais răsfoiește încet numărul 3/78 al revistei «Cinema». Îi atrag atenția asupra unei pagini unde numele lui apare de mai multe ori. Ochii săi, foarte albaștri, au un licăr de interes; zîmbeste — o face destul de rar; îi traduc aprecierile asupra ultimului său film **Providentă**, proiectat la FEST-Belgrad '78. Reținut, consideră caracterizarea la adresa lui excesiv de măgulitoare. Închide revista și remarcă lipsa la Paris a unei asemenea publicații care să țină cumpăna între un magazin ilustrat și o revistă de teorie cinematografică. Îmi declară că se adaptează greu condițiilor unui interviu și că preferă o «convorbire prietenească» care să nu fie înregistrată pe bandă. Îi fac pe voie și încurajez de modul sincer și direct cu care îmi vorbește, trec la prima întrebare.

— V-ați asigurat scenariu ori-

ginal prin colaborarea unor scriitori de prestigiu ca: Marguerite Duras pentru «**Hiroșima dragostea mea**», Alain Robbe Grillet pentru «**Anul trecut la Marienbad**», Jean Cayrol pentru «**Muriel**», J. Semprun pentru «**Războiul s-a sfârșit**» și «**Stavisky**». Cu alte cuvinte, ați eludat dificultatea adaptării unei opere literare; cum ați eludat dificultatea adaptării unei opere literare; cum ați reușit aceasta și mai ales, cum ați reușit să-i convingeți pe acești scriitori să scrie special pentru film?

Al. Resnais: Cum să vă spun. În toate acestea un rol important l-a jucat întâmplarea. De pildă, pentru **Hiroșima...**, producătorii îmi cereau să fac, împreună cu Chris Marker, un documentar despre bomba atomică. Existau deja 16 documentare cu acest subiect și eu le găseam pe toate foarte bune. Am ezitat destul de mult... Până la urmă i s-a cerut lui Françoise Sagan să scrie un scenariu dar ea a refuzat. Am fost întrebat care sînt preferințele mele literare. Am citat câteva nume printre care și pe cel al lui Marguerite

Duras. Peste cîteva zile am primit un telefon de la ea, propunîndu-mi o întrevvedere. Și așa s-a făcut că într-o după amiază am discutat împreună posibilitatea de a face acest al 17-lea documentar despre bomba atomică. La un moment dat ne-am dat seama că, în timp ce noi stăteam liniștiți de vorbă, existau în lume zeci de bombardiere ce zboară cu bombe atomice la bord și că asta nu schimbă cu nimic viața noastră de zi cu zi. Ne-am gîndit atunci să facem un film în jurul bombei atomice și să vedem ce repercursiuni poate avea ea asupra mentalității oamenilor. Iată cum s-a născut **Hiroșima...**

— Într-un fel, pentru acești scriitori, dv. ați fost un fel de corupător. I-ați «pervertit» la cinematograf.

Al. Resnais: E adevărat... La acea vreme Marguerite Duras era o debutantă în cinematografie. Nu scrisese încă «**Moderato Cantabile**». La fel și cu ceilalți... Dar aveau cu toții ceva în comun: simțul spectacolului. Toți scriseseră pentru teatru. În ceea ce privește «pervitirea» lor, trebuie să recunosc că-mi place ca scenariul ce-l am în față să fi ieșit de sub pana unui scriitor care păstrează oarecare «naivitate» față de cinema... Dar cum am spus, cu gustul spectacolului. Nu m-am gîndit niciodată să adaptez o operă literară. Nu m-a tentat. Știu totodată că e foarte greu. La o adaptare, la scenariul respectiv, se poate lucra și un an. Durează enorm de mult. Poate că într-o zi o să încerc...

— I se fac multe reproșuri cinematografului, ca artă. De pildă, că ar fi prea dependent de perfecționarea tehnicii. Credeți că cinematograful își face din propria sa evoluție un handicap?

Al. Resnais: Dependența de tehnică?... Nu mi se pare un argument serios. Dacă pictorul schimbă dimensiunea pinzel, nici o modificare fundamentală nu intervine în arta sa. Cînd frații Van Eyck au descoperit pictura în ulei, estetica picturii a rămas aceeași. E adevărat că Truffaut spunea, mai deunăzi, că acum este atît de ușor să faci o imagine color încît, pînă la urmă toate imaginile ies urite. Dar asta e o părere subiectivă... Și să vă mai spun și altceva: cînd Lumière și Edison au inventat filmul, ei nici nu se gîndeau măcar că acesta ar putea fi altfel decît sonor, în culori și chiar în relief. Există multe discuri făcute de Edison — sincrone cu pellicula — în care personajele din film vorbesc. E aproape o eroare tehnică faptul că filmul a rămas atîta timp mut... Și, pe urmă, după cum v-am mai spus, în toate artele tehnicile evoluează. Nu, categoric nu, ...argumentul nu stă în picioare!

— Se mai spune de asemenea că filmul e prea realist, că imaginea arată totul. Și mai ales se vorbește despre o «tiranie» a regizorului asupra spectatorilor, obligîndu-i să vadă doar ce vrea el...

Al. Resnais: Cu riscul de a spune o banalitate, reamintesc că atunci când este vorba de cinematograful, arta constă în a sugera ceea ce este în afară sau alături de imagine... Dacă există o «tiranie» a regizorilor, atunci ea este exercitată doar de regizorii slabi și mediocri. Și, de ce să n-o spunem, există și spectatori care se lasă «tiranizați», care nu vor să vadă decât ce le arată regizorul... Dar, la urma urmei, există și o tiranie a scriitorului, a pictorului, a sculptorului și așa mai departe... În ceea ce privește filmul, cred că trebuie subliniat faptul că există mai multe modalități de punere în scenă: într-o vreme plăceau filmele lui Welles, pentru că profunzimea cîmpului dădea libertate spectatorilor. Altădată camera înregistra tot ce-i cădea sub ochi, de-a valma, urmînd ca spectatorii să discearnă, să aleagă. Astăzi mi se pare esențial montajul. Aici realizatorul poate face, într-adevăr, o treabă subtilă și inovatoare. Pentru că un film se face prin acumularea anumitor planuri. Aceasta rămîne pentru mine un dat esențial. Eu simt că fiecare plan, luat izolat, cere un altul care să-l continue. E ca și cum sunetele... O singură notă nu spune nimic. Ea cere o altă. Și nu ori care alta, ci una anumită... Cred că în muzică asta se cheamă anarmonie. Nu sînt singur pentru că eu nu mă pricep deloc la muzică.

— Este ciudat, pentru că tocmai filmelor dvs. li se atribuie o structură muzicală. «Hiroșima...» de exemplu...

Al. Resnais: Poate că toate artele, deci inclusiv filmul, au la bază o structură care este comună. Nu știu... Cînd am făcut *Hiroșima...* nu m-am gîndit la muzică. Ulterior, într-adevăr s-a vorbit despre așa ceva.

— Pentru că veni vorba de «Hiroșima...», îndrăznesc să fac o remarcă. S-a vorbit în acest film de caracterul contrapunctic al imaginii și al benzii sonore, ori mie mi se pare că, de multe ori, această suprapunere capătă o tentă pleonastică, în sensul că atît imaginea cît și sunetul spun același lucru. Oare greșesc?

Al. Resnais: Nu greșiți deloc. Așa este. Și pot să vă spun că aceasta a și fost intenția mea: ca în anumite momente să dau un «respiro» spectatorului. Să nu-i mai solicit atenția distributivă — văz și auz. Să fac o pauză, un semn de punctuație dacă vreți. În toate artele e nevoie de așa ceva și cu atît mai mult în cinematograful, unde derularea în timp a acțiunii este continuă. Cititorul unui roman poate să întreprindă cînd vrea lectura și să mediteze asupra unui pasaj. La fel și în artele plastice. Chiar și în teatru există pauzele între acte... și dacă ele sînt suprimate, un bun regizor știe să le introducă, sub o anumită formă, chiar în spectacol. Eu am simțit nevoia să fac așa ceva și în filmul meu și am ales această modalitate, a «pleonasmului» cum

ziceți dv. Poate că aceste secvențe nu sînt plasate chiar acolo unde trebuie. Asta e altceva... Ar merita poate să se facă o analiză mai amănunțită. Dar pentru așa ceva cred că filmul ar trebui «re-disecat» la masa de montaj.

— **Domnule Resnais, dv. ați lucrat întotdeauna cu actori profesioniști avînd o puternică personalitate: Emmanuelle Riva, Delphine Seyring, Sacha Pitoeff, Yves Montand, Claude Rich, Dirk Bogarde...** Nu vă plac, în film, actorii neprofesioniști?

Al. Resnais: Nu. Deși, recunosc, Eisenstein, Pabst, ca și școala italiană au obținut rezultate extraordinare chiar cu simpli țărani, luați de pe cîmp, care nu au avut alt dar decât să știau să vorbească. Cred că Bresson, de pildă, care este un caz limitat, ar fi cîștigat, de nu altceva, cel puțin timp, dacă și-ar fi dat osteneala să explice ceea ce dorea să obțină unor actori neprofesioniști; dar dacă preferă să aibă mereu figuri noi, de ce nu?

— **Spectatorii din România nu au văzut încă ultimul dv. film «Providența». Ca în filmele anterioare, reluați o temă ce vă e familiară: cea a trecutului, a memoriei...**

Al. Resnais: Vă întrerup... Eu cred că am fost în mod înjust catalogat ca un cineast al trecutului sau chiar al memoriei. Am pretenția să afirm că în niciun film de-al meu nu am utilizat vreodată un flash-back, în interesul curent al termenului. În *Hiroșima...* de exemplu, cînd eroina își «rememorează» trecutul, ea îl trăiește la timpul prezent. Nu știu dacă faptele s-au petrecut în realitate așa cum li apar acum în fluxul imaginației. Ceea ce îmi pare că este caracteristic pentru cinematograful e puțința de a manevra timpul. Dar pentru mine, timpul care mă interesează este un timp al «creierului». Un flux imaginar, dacă vreți. Este și el un timp... dar totdeauna la prezent chiar dacă are implicații în trecut sau și în viitor. Sînd acum de vorbă cu dv. eu mă gîndesc că la ora 5 am o întîlnire cu producătorul meu. Aici nu e deci vorba de memorie, ci mai degrabă, de o imagine anticipativă care se integrează în fluxul imaginarului. Ceva asemănător am încercat să redau și în filmul *Războiul s-a sfîrșit*, unde o serie de imagini, să le numim «ipotetice», converg spre mintea eroului, înghesuindu-se mai ales în momentele de emoție puternică. Fiind vorba de un revoluționar care are de luat decizii importante, în cumpănirea lor, un asemenea fenomen este foarte plauzibil. Cam așa înțeleg eu timpul în filmele mele, dar nu știu dacă am fost întotdeauna înțeles.

— **Revenind la filmul «Providența», ce ne puteți spune despre el?**

Al. Resnais: Cred că cele relatate în revista dv. sînt foarte exacte, deși excesiv de măgulitoare. Ceea ce as putea să adaug este că am

dorit să fac un film despre bătrînețe. Niște variațiuni pe această temă. Fiind vorba despre un scriitor, am încercat să văd dacă imaginația, continuînd să funcționeze, poate să însemne o supraviețuire. Sau, cu alte cuvinte, în ce măsură creierul poate lupta pentru a menține integritatea trupului.

— **Domnule Resnais, acum, la apogeul unei cariere artistice bogată în reușite, puteți să-mi spuneți dacă ați realizat în practică ceea ce ați gîndit despre cinema ca tînăr debutant?**

Al. Resnais: Spre deosebire de colegii mei de generație, eu sînt incapabil să teoretizez. N-am scris în viața mea nici o pagină de teorie sau critică cinematografică. M-am pus să fac filme și le-am făcut. Știți povestea cu cei doi șoareci care cad într-o oală plină cu lapte... Unul vociferează arătînd modalitățile de a scăpa din oală și... se înecă. Celălalt dă de zesperat din labă, laptele se face unt și astfel scapă. Cam așa se petrec lucrurile și cu mine.

— **Acum nu mă adresez regizorului ci spectatorului de film Resnais... puteți să-mi citiți cîteva filme preferate?**

Al. Resnais: Imposibil. Ar trebui să vă înșir cel puțin 1 000 de filme. Dealtfel cred că clasificările de genul «cele mai bune 10 filme ale lumii» sînt cel puțin naive. Lucrul este și mai greu atunci cînd tu însuți ești «făcător» de filme...

— **Și totuși, Truffaut, în «Noaptea americană» mărturisește, aproape nedisimulat, că ar fi vrut să realizeze «Cetățeanul Kane».**

Al. Resnais: Care dintre noi n-ar fi vrut să-l facă? Cînd l-am văzut prima oară mi-am zis: «Iată filmul pe care-l aștept din copilărie».

— **Proiecte?**

Al. Resnais: Pregătesc un film care se va numi *Unchiul meu din America*. Va fi un film de ficțiune dar totodată documentar, pe teme de biologie. Încerc să alternez cele două genuri. Revin deci, într-o oarecare măsură, la preocupările mele de tinerete dar continui totodată să mă ocup de probleme psiho-fiziologice. Am un colaborator prețios în biologul Henry Laborit care pe lîngă coautor al scenariului va interpreta propriul său rol în film. Scenarist principal este Jean Gruhault care a lucrat și cu François Truffaut. Sper să pot începe turnările în octombrie, într-un sat din Britania.

Apoi, ca orice «convorbire prietenească» ce are loc în această primăvară «tomnateacă» în Franța, conversația alunecă spre tema recordurilor meteo. La mulțumirile pentru amabilitatea ce-a avut-o de a-mi acorda o întrevvedere, Resnais opune un politicos «mi-a făcut plăcere», și ne despărțim cu un cordial «au-revoir».

Paris, 16 iunie 1978
Convorbire realizată de
Annie Daubenton și
Aristide Paulopol



Charles Spencer Chaplin
1889-1977

1932 - Ion Călugăru despre Charlot *

Cinema

Să ne oprim asupra unui om care, deși viu, a intrat în istorie. În istoria spectacolelor pe care umanitatea și le servește ea însăși. Să privim statuia plăsmuită din umbră și celoid a domnului Charlot (...) De ce ne oprim asupra lui Charlot? Fiindcă este clipa când cinematograful aflându-și o axă în universalismul uman fără a stăruia asupra miilor de tradiții provinciale — ca limbă, pitoresc vizual — își găsește un echilibru propriu și o pildă în Charlot. Ca să înțelegem ascensiunea lui, nu voi presăra discursul cu date, nu voi explica nimic, voi afirma ceea ce este vădit pentru toată lumea, ținând totuși a

reduce la o singură trăsătură pe erou...

Umbra unui erou

(...) Din comediiile grăsunului Fatty — dispărut de pe firmament în urma unui scandal public — din cele ale idiotului fără niciun fel de scuză, Zigotto, acel clown hrănit cu lălmie și prune verzi, din tot amestecul visat, din toată confuzia de drumuri, oameni, trenuri, cai, fiare, peisaje, s-a desprins o figură care a cucerit de mult simpatia. Un băiețandru cu mustăcioară de crai, ciopici ca niște caice, bastonaș și pălărie tare: Charlot.

Băiatul acesta simpatic și hahaleră părea foarte cunoscut. Părea mai mult umbra unui spectator din sală aruncat pe ecran, decât un scăpat din lanterna magică, gonit de furia razelor. Semăna bine cu un țigan care și-a pierdut vioara; fudul

de pălăria lui, fudul de forța lui de Don Juan neînvins. Întimplarea ca omul din sală să ajungă pe scenă nu părea altă de ciudată cum ar crede lumea conștientă și lucidă. Un client din sală pe ecran? Da, era cu puțință. Fiindcă cinematograful de atunci, și mai cu seamă pentru copiii cu mințile aprinse, era o sală unde nu se dădea un singur spectacol, ci spectacole multe, în fiecare ungher alt spectacol (...) De aceea lumea venită la cinematograful să i se servească o porție de eroism, a părăsit la apariția lui Charlot zona de înaltă tensiune a aventurii ca să se supună farmecului dulcii tristeți și hazului fără voie.

Mi-aș îngădui să afirm că pretutindeni, în toate sălile de cinema de pe cele cinci continente, apariția lui Charlot a trezit același sentiment: părea cunoscut. Băiatul fără educație, fără țintă, ghinionist și

— Mic discurs în care va fi vorba de Charlot

încurcă-lume, deși circula pe ecran fără să se fi înarmat măcar cu un pașaport Nansen (că un emigrant care n-are dreptul să intre în continentul vieții), băiatul care se împleticea în povestirea care trebuia să fie dreaptă, pe înțelesul tuturor, se hazarda și se retrăgea, mișcându-se pe o axă de frică, știindu-se singur și avînd împotriva-și legea firii și legea oamenilor, avea totuși tovarăși în toate sălile. Toată clientela care venise la ospătăria eroismului — cinematograful — căci ce altceva este o sală de spectacol decît o mare ospătărie unde vin oamenii să-și sature așa-numitele suflete? — toată clientela venită ca măcar cîteva ceasuri să colinde țări pe care nu le va vedea niciodată aveau, ei, trăiască pe scoteala ei isprăvi supraomenești, a dat mărturie pentru golan, declarîndu-i geniul ei, acordîndu-i dreptul de a exista ca unul ce aduce un folos. Și dacă Charlot avea toată bunăvoința să fie un erou după cum doreau oamenii, îi ieșeau însă toate pe dos. De aceea slăbiciunea lui a fost poreclită putere, iar clownul începea a vesti oamenii un nou fel de eroism — cu alte cuvinte, un alt fel de sistem de a se deosebi om de om și de mulțime, dar fără trufie deșartă. Altfel de a se deosebi decît viteazul care se întorcea din război, dus pe scut cu prada: altfel decît toți cei puternici care sînt greșite plăsmuiri ale naturii. Eroul Charlot avea o calitate pe care n-o aveau eroii groazei, nici ai vitejiei, îi dădea voie să rizi de dînsul, să-ți fie milă de el și chiar să-l ocrotești. Pînă atunci, cetățeanul fusese, precum am arătat, la un spectacol care nu semăna cu nimic din ce văzuse toată ziua. Altfel de uniforme, altfel de puteri se ciocneau (...) Și iată că unul singur, un orfan pipiriu își îngăduia cu mare nevinovăție să calce tradiția, să ajungă la rezultate apropiate cu vitejii printr-un miracol care era și o glumă. Pe vremea aceea filmul lui Charlot, scurt, concentrat și direct, era adorabil ca o fotografie confecționată la bilci, ca o mascadă de circ; laconic ca o proclamație de zile mari (...).

Charlot, o mască

Nu știu dacă Chaplin e mare tehnician. N-a dus mult prea departe tehnica învățată de la alții: tehnica simplă, simplistă a lunetei magice, a pantomimei umbrelor. Nu știu dacă este un mare actor — fiindcă sînt alții care sînt mai integral actori ca dînsul, în sensul că pot să întrupeze mai multe feluri

de oameni cu aceeași îndemînare și adîncime. Nu știu dacă este un inovator scenarist — fiindcă scenariile lui sînt scurte adaptări de mici romane melodramatice la necesitățile fotogeniei. Dar știu că el a adus și impus în cinema o mască în sensul teatrului antic și al comediei dell'arte. O mască permanentă. Și mai presus de toate un izvor de molipsire în durere și, dacă vreți, o bancă unde se convertește durerea în comic...

Charlot, un permanent orfan

Charlie Chaplin, Charlot — cel dintîi venit în ordine a comicilor moderni — înalță comicul pînă acolo de unde l-au detronat meșteșugul și producția multiplă a lucrătorilor scenei. Cel dintîi care impune în cinema o mască, după care au în-

Nu vi se pare că Charlot repetă aproape aidoma viața profesorului orfan de 60 de ani? Că de aceea a fost îmbrățișat de toată orfănimă care se ridică la milioane și milioane în toate centrele, pe măsură ce se descompune familia și crește sentimentul unei colectivități mai vaste (...).

Nu arătarea cea adevărată a lui Charlie Chaplin, născut la Londra, odrasla de saltimbanci, el însuși în adolescența lui artist de music-hall, pornit în turneu prin America, ajuns acolo o glorie a pantomimei animate, ne interesează. Oricît datele reale îl explică și l-ar contura. Ci asupra tipului, vagabond între credință, sfruntare, defetism al vieții cotidiane, singuraticul om început și sfîrșit, blestematul pentru care nu există Dumnezeu în ceruri, nu există mîntuire pe pă-

**În 1932, scriitorul Ion Călugăru
a vorbit în Aula Fundațiilor
despre idolul zilei — Charlot.
Un domn indignat l-a întrerupt:
«E o rușine să se vorbească
despre un saltimbanc, aici!»...
Iată textul cu pricina...**

vătat și alții să facă la fel. Este omul trist, care nu se încadrează în niciun fel de categorii din acelea care au un cuvînt de spus; o normă de conduită: rămîne în permanență pe dinafară. Este un om din popor care păstrează nealterată eleganța animalului, cochetăria femeii, un bun simț, o logică sănătoasă dar și un romantism care îl împinge să rela existența de la izvoarele ei îndepărtate, să reconstituie pe propria lui răspundere experiențele altora. El este marele orfan. În felul în care era un bătrînel bucureștean de vreo 60 de ani pe care l-am cunoscut (...) Arătarea lui de ied speriat și fisticit stîrnea risul (...) În fiecare săptămînă începea viața de la început cu beția. Ieșinul în stradă, baia de la Salvare, toate remușcările și declarația de principii că el este profesor (...) În căderea lui păstra o trăsătură de mîndrie și în tristețea lui un sentiment de cabotin care se alintă pe sine ca o rudă de sînge foarte apropiată, dar se și admiră.

mint — vom stărui; despre Charlot devenit o legendă...

S-a scris totuși atîtea despre Charlot că nu vedem ce am adăuga noi. S-a epuizat estetica, umanismul și s-a cheltuit atîta ingeniozitate verbală ca pentru lingușirea unui monarh. Dar, ce nu s-a spus destul este că Charlot nu era cu puțință în alt timp. Charlot nu se putea bucura de încrederea lumii decît atunci cînd vechi norme de convietuire au căzut și lumea pe Terra a garantat cea dintîi pentru existența lui Charlot, fiindcă era un semen al ei. O mărturisire prețioasă în această privință găsesc în scriitorul mutilat din războiul 1914—1918, Blaise Cendrars, care spune: «Charlot s-a născut pe front... tot frontal, în 1915, nu vorbea decît de Charlot... Într-o dimineață cînd descinsei la raport, murdar, zdrențuit, cu o barbă de peste 60 de zile, cu pantalonii sfișiți de sîrmă, am căzut în mijlocul unui grup de artileriști care m-au



«Charlot nu este
o metodă de viață,
o metodă de desfătare»,
ci o stare de spirit
a multîmilor
citadine,
de la 1900 încoace»...
(Ion Călugăru)

primit cu strigătul: — «Uite-l pe
Charlot!... și au izbucnit în ris (...)
...Acest bun de nimic care inter-
mediază viața din vis cu strada cu
oamenii, cu rînduiala pe care și-au
dat-o, este

O personalitate

O personalitate cu tot ceea ce
acest cuvînt deșert a dăruit oame-

nilor, o iluzie spre a se mindri cu
o calitate, presupusă, fără a le da
și o bază socială. Charlot crede în
dreptul omului, fără să cunoască
Declarația Drepturilor Omului, fără
să aibă nevoie măcar a invoca au-
toritatea ei (...)

Charlot închide ciclul culturii bur-
gheze. Dar fără să vrea, fără să
facă profesie de credință. Atît cit
o poate închide un om sau o ge-
nerație. O închide fiindcă este re-

voluționar? Nu... Cugetarea lui nu
ajunge acolo, nici sentimentele lui
pînă la o astfel de înălțime. El este
un dezorientat din care se desprind
gesturi ca dintr-o jurubită; curg
sentimente ca dintr-un sifon stric-
cat. Dar dezorientat fiind, slab și
fără apărare, are un instinct ager:
este un protest permanent viu, deși
schitat cu grație, fără nici un fel
de pornire dușmănoasă, a unui ins
care nu bănuiește măcar că seme-
nul sau destinul sînt vinovate de
nemernicia lui. Căci cu toată mas-
ca lui categorică, cu toată formula
lui de artă — dacă se poate numi
formula de artă, emoția nefiltrată
care nu e chintesența unei reali-
tăți — Charlot, omul din afară de
societate, nu este o metodă de
viață, o metodă de desfătare, ci o
stare de spirit a multîmilor citadine
din 1900 pînă astăzi. Pe care Char-
lie Chaplin a formulat-o. Așa pre-
cum un măgar declanșează genul
flămîndului fugărindu-l în arenă (în
filmul **Circul**), Charlot legitimează
lumi moderne, unei bune părți din
lumea modernă, nesiguranța ei,
dorul ei de a fi iar animal pur și
om, dar în același timp confuzia ei.
El convinge lumea modernă că nu
trebuie să se rușineze de slăbi-
ciunea, de ridicolul ei; îi dă o jus-
tificare a strîmbătății și corupției
ei. Îi arată că mai departe nu poate
merge și de aci începe golul sau
alt ciclu de viață diferit de cel de
pînă acum.

De aceea costumul lui Charlot,
deși amintește pe al clownului, este
caricatura costumului burghez nă-
ravurile lui — o parodie, gene-
rozitatea lui și toată strădania lui,
o caricatură.

Și pentru acest motiv lumea i-a
fost recunoscătoare (...)

1932

Animația

(Urmare din pag. 49)

tiu Sirbu) și pînă la desenele lui
Iulian Hermeneanu (**Planeta va-
canței** — 1971, **Ciopîrtilă** — 1973,
Aniversarea — 1978, pentru a cita
doar cîteva mai recente, dintr-o fil-
mografie susținută an de an, în-
cepînd din 1951) urmărim o conti-
nuă demonstrație a virtuților dese-
nului animat, poate cel mai acce-
sibil și mai îndrăgît dintre toate ge-
nurile animației. Cu destul temei
s-a spus că în lumea filmului de
desen animat nu există altă reali-
tate decît aparența. Dar totodată,
nu-i aceasta și condiția jocului, a
proiecției în ipotetic, a celui atît
de ușor «mă făceam că sînt», cu
care încep jocurile copiilor, devenit

printr-o singură linie mișcătoare,
chiar «sînt»?

Fenomenul caracteristic cine-ani-
mației românești din ultimii ani,
este, așa cum reiese și din această
succintă trecere în revistă, efortul
permanent al creatorilor — și teh-
nicienilor deopotrivă — de a-și reîn-
noi mijloacele de expresie. Cu atît
mai salutar acest efort de perma-
nentă căutare și investigare a unor
zone noi, de împrăștiere a limba-
jului, într-o artă, care prin natura
ei are tendința să utilizeze repetiția,
imitația, clișeul.

Șansa filmului românesc de ani-
mație, calea spre a cristaliza toată
această largă și diversă arie de
creație într-o «școală», într-un mo-
ment revelator și caracteristic, de
virf, este de a se structura (para-
doxal, acesta este poate singurul

punct cert de convergență cu filmul
cu actori) pornind de la meditația
artiștilor creatori. Căci chiar por-
nind de la un semn grafic, de la un
tipaj, de la asamblarea inspirată a
unor cartoane, în ultimă instanță,
meditația artistului plastic intere-
sează, meditație care nu poate fi
decît actuală. Ne vin iarăși în minte
cuvintele prin care Victor Iliu defi-
nea personalitatea lui Ion Popescu
Gopo: «...e un mare artist, nu nu-
mai pentru că produce din mai ni-
mic operă de artă, pentru că adună
mari premii internaționale... El este
un artist care are simțul actualității
în sensul cel mai profund. El intu-
iește exact direcțiile și liniile pe
care se mișcă spiritul nou, simte
temele gîndirii contemporane, tînta
neliniștii, a interogațiilor omului
epocii noastre».



Noii stăpîni ai Hollywood-ului?

La începutul anului 1978, timp de patru săptămîni, ziarul francez «Le Monde» a publicat un ciclu de articole — semnate de doi buni cunoscători ai problemei, David Alper și Lise Bloch-Morange — despre noul Hollywood, despre noii săi stăpîni, despre evoluția sa economică fără de care nu se poate concepe astăzi arta cinematografică. Ne vom permite a «decupa» acest studiu ca pe un scenariu de film documentar, căci autorii au lucrat cu măiestrie și exactitate de documentariști, cu prim-planuri, cu o bună bandă sonoră, cu portrete, ca în documentarele serioase.



Istorie: De cîțiva ani, Hollywoodul a suferit o schimbare fundamentală — și anume, de cînd marile studiouri, aceste fa-

brica de vise la scară planetară, au trecut sub controlul grupurilor bancare și așa-numitelor «conglomerate financiare». În 1962, «Universal» devine primul o ramură a lui «Music Corporation of Ame-

rica», întreprindere diversificată avînd ca cifră de afaceri ceva mai mult de 800 milioane de dolari. În 1966, «Paramount» devine una din cele douăsprezece divizii ale trus-

tului petrolifer multinațional «Gulf and Western», a cărei cifră de afaceri se ridică la 1,67 bilioane de dolari. În 1967, «United Artists» devine proprietatea lui «Transamerica Corporation», conglomerat care operează îndeosebi în domeniul imobiliar și al asigurărilor, proprietar al unei companii aeriene, ca și al unei societăți pentru închirierea de mașini. În 1969, «War-

in oceanul intereselor societăților multinaționale.»

Declarația patronului lui «Gulf and Western» — cel ce deține studioul «Paramount», 6% abia din cifra de afaceri a societății: «Sîntem recunoscători lui «Paramount» de a fi produs **Love Story** și **Nașul**, dar ne puteam descurca și fără ele».

Întrebare: De ce s-au aruncat conglomeratele financiare asupra studiourilor de filme? Explicația cea mai curentă este că ele aveau nevoie să investească surplusurile financiare și au ales acest sector prestigios al filmului, extrem de flatant pentru o imagine de marcă în fața acționarilor. Totodată se consideră că o cauciune a marilor societăți financiare permite patronilor de studiouri să obțină mai ușor împrumuturi bancare. În practică însă, mariajul între conglomerate și studiouri se dovedește împotriva naturii, așa cum a dovedit-o ruptura scandalooasă care a intervenit între «United Artists» și «Transamerica» la începutul anului 1978.

Conflictul «United Artists» — «Transamerica»: Din 1977, conducătorii lui U.A. au declarat că apartenența lor la «Transamerica» nu era benefică nici pentru unii, nici pentru alții: ei se plîngeau că pierd timpul dînd mereu socoteală — în ședințe plicticoase — asupra hotărîrilor lor, cu atît mai mult cu cît excelența lor situație nu avusese drept consecință o urcare a cursurilor acțiunilor lui «Transamerica». Trebuie spus că «United Artists» se bucură de un prestigiu imens printre marile studiouri hollywoodiene. El e singurul care a posedat platouri de turnaj și care s-a specializat în producția de filme realizate de regizori inde-

**«Cel ce suferă
un eșec
la Hollywood,
devine imediat
un lepros»**

ner Brothers» este incorporat în grupul «National Kinney Corporation», specializat de altfel în investiții imobiliare. Între 1969 și 1972, un antreprenor din Las Vegas, Kirk Kerkorian devine proprietarul lui «Metro Goldwyn Mayer». În căutare de capitaluri pentru investițiile sale, acest Kirk Kerkorian va hotărî în 1970 să scoată la licitație patrimoniul artistic al marelui case de filme, acumulat în 45 de ani, evaluat la 150 de mii de costume și 12 mii de accesorii, provenind din 2.200 de filme.

Declarația avocatului Tom Pollock: «Studiourile de filme nu reprezintă decît o picătură de apă



John Milius: «Roy Bean — scenariul meu preferat — a fost sabotat» Paul Newman pregătind rolul lui Roy Bean

pendenți. În ultimii doi ani, acest studiu a cucerit Oscar-ul pentru cel mai bun film: în 1976 cu **Zbor deasupra unui cuib de cuci**, în 1977 cu **Rocky**. 1977 a fost de altfel cel mai bun an al studioului de la crearea sa în 1919 (de către patru artiști, și ce artiști: Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, W.D. Griffith!). Ca atare, președintele lui «Transamerica» nu a văzut nici un interes în a se separa de o întreprindere aflată în plină expansiune și a replicat celor de la «United Artists» că sînt liberi să se retragă din afaceri dacă nu sînt mulțumiți. Este ceea ce s-a și întîmplat: la jumătatea lunii ianuarie 1978, cei cinci conducători ai lui «United Artists» și-au dat demisia. Ei constituiau cea mai prestigioasă echipă a cinema-ului american, în fruntea lor fiind Mike Medavoy, vice-

Dosarul retro al producătorului

Tay Garret,

extraordinarul regizor al celor 7 păcate, unul din cei mai mari gag-men-i ai filmului american, nu e deloc blind în amintirile sale față de producătorii săi de dinainte de război: «Louis B. Mayer (boss-ul producției la Metro Goldwyn între 1927—1957) vedea în mama sa încarnarea perfecțiunii, tot ceea ce îi era acesteia apropiat devenea perfect și tot ceea ce-i era străin — detestabil. Preocuparea lui principală era ca fetele să fie toate frumoase, toate trase după același model și machiate în același fel. Obişnuia să spună operatorilor: «Ascultați, nu mă interesează cum vă descurcați dar dacă fata asta cade în noroi, vreau ca atunci cînd se ridică să aibă o față impecabilă». Harry Cohn (boss-ul de producție al «Columbia») considera că nu poate să existe suspense într-un film, dacă banca nu dădea faliment și dacă eroul nu devenea bogat.»

președintele producției pe coasta de vest, una din cele mai luminoase figuri ale producătorului competent în artă, socotit și de Truffaut drept «cel mai bun dintre toți».

Povestea lui Mike Medavoy:

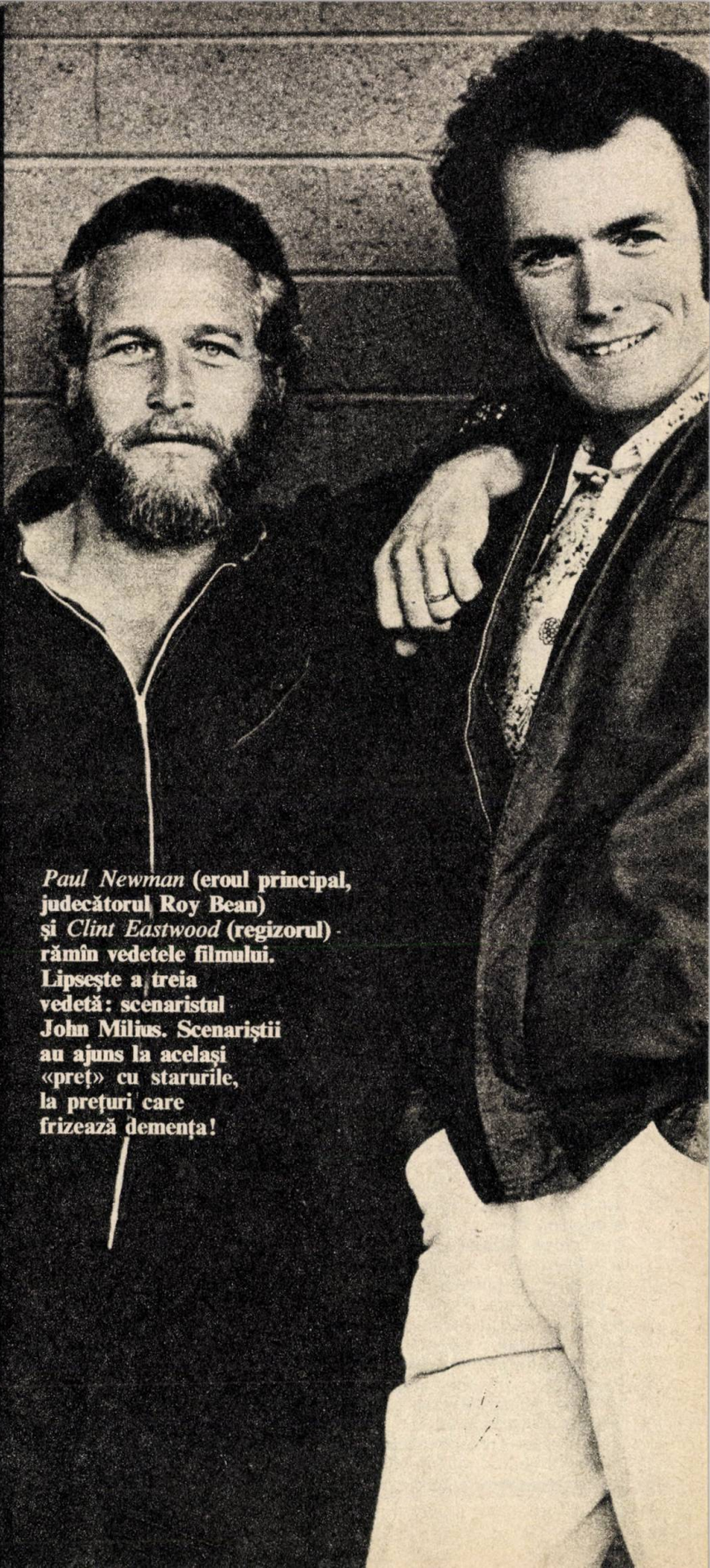
«Am debutat în sala de serviciu a lui «Universal», la 20 de ani, ca o «tabacheră». Cred că știu să judec bine oamenii, i-am lansat pe Steve Spielberg, Hall Ashby, John Milius și mulți alții. Mi-a plăcut această meserie pe care am înțeles-o repede. În cariera mea cred că am fost servit și de noroc. Dar, mai ales, am fost un deajuns de bun jucător de șah. De obicei, măsoar bine riscurile, ajutat de un bun simț al anticipării. Nu există nimic magic în arta de a conduce un studio. Privesc statisticile, urmăresc cariera filmelor de succes, studiez rețetele, perioadele de flux și reflux, pe scurt, învăț să fac filme. La 20 de ani, când pui pentru prima oară piciorul într-un studio, crezi că vei descoperi vreun mister ignorat de către muritorul de rând. Dar cu cât pătrunzi în «sfînta sfîntelor», cu atât îți dai mai bine seama că filmul e un business și mai puțin o artă.»

Insert: «Filmul e un business, nu o artă». Iată creșterea costului unui film din 1940 încoace: 1940 — preț mediu 400 mii dolari; 1975 — 2 500 000 dolari; 1977 — 5 400 000 dolari. **Starwars** (Războiul stelelor) a costat 10 milioane de dolari, ca și ultimul film al lui Spielberg. **Apocalipsul**, acum al lui Coppola — a ajuns la 28 milioane de dolari buget. Pentru a fi rentabil, un film trebuie să aducă rețete de două ori și jumătate mai mari decât costul producției sale.

Declarația avocatului Eric Weissman: «Insecuritatea financiară e atât de mare, miza jocului e atât de enormă, încît dacă eșuezi cu un film devii instantaneu leproș»

Producătorul: «La Hollywood, adevăratul șef de orchestră al unui film este producătorul. Rolul lui e complet diferit de cel al producătorului european. Din anii '50, producătorul nu mai este salariatul studiourilor, el lucrează pe contul său, semnînd contractele cu studiourile pentru fiecare film. El e cel care trebuie să găsească un scenariu bun...»

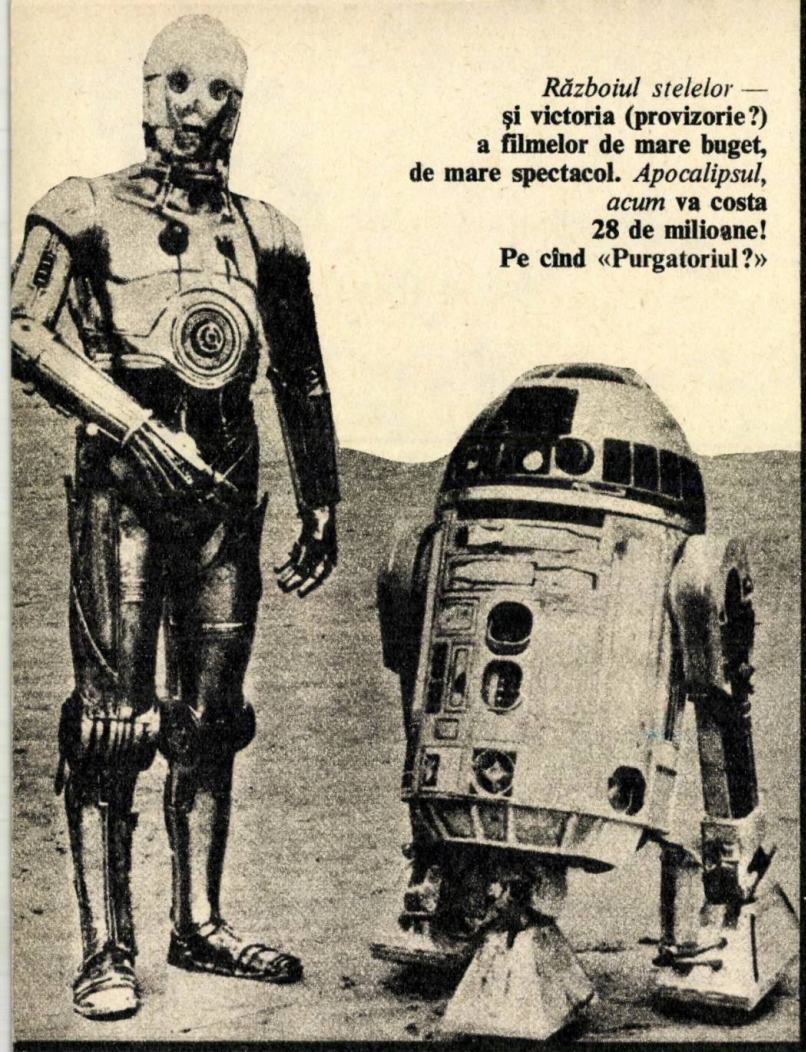
Declarația producătorului Irwin Winkler (Oscar '77: Rocky): «Un bun scenariu vine o dată într-o viață și e foarte rar ca să fie opera unui necunoscut»...



Paul Newman (eroul principal, judecătorul Roy Bean) și Clint Eastwood (regizorul) rămîn vedetele filmului.

Lipsește a treia vedetă: scenaristul John Milius. Scenariștii au ajuns la același «preț» cu starurile, la prețuri care frizează demența!

**Războiul stelelor —
și victoria (provizorie?)
a filmelor de mare buget,
de mare spectacol. Apocalipsul,
acum va costa
28 de milioane!
Pe cînd «Purgatoriul?»**



Producătorul: ...el procură banii, alege realizatorul, semnează acordul pentru distribuirea filmului cu un mare studio. Într-un al doilea stadiu, el împarte cu studioul responsabilitatea financiară, iar responsabilitatea tehnică și artistică cu regizorul. Lui îi aparține supravegherea bugetului și a desfășurării turnărilor — el, de pildă, hotărăște dacă merită să cheltuești 25 de mii de dolari pentru a ameliora o filmare. Cinematograful european, care se bazează în întregime pe regizor, este imposibil în Hollywood, unde producătorul este totodată autor al filmului.

Scenaristul: Cheia producției de filmare la Hollywood este scenariul. În jurul proprietății literare se duce o formidabilă luptă între producători. În cinematograful american, scenariul este hotărîtor. Nimeni nu va face un film după o idee vagă sau repede expusă, oricare ar fi geniul regizorului. Dreptul de cumpărare a cărților sau a

scenariilor originale a atins de altfel sume care frizează demența. Iar bunii scenariști sînt considerați la fel de importanți ca vedetele actricești. Există, anual, nu mai puțin de 6 000 de scenarii originale scrise de profesioniști și de amatori, aspiranți la glorie și avere. De la studentul în drept la barman sau garagist, toată lumea are un «script» în sertar, la Hollywood.

Povestea lui Earl Mac Rauch (povestită de Irwin Winckler): «Trebuie să ai fler și noroc. Uite, de exemplu, ultima noastră cucerire, Earl Mac Rauch, un tînar la nu mai mult de 25 de ani; l-am cunoscut cînd a debarcat pentru prima oară în California, complet pe geantă. A trecut într-o zi pe la noi, din întâmplare, și ne-a spus că n-are nici un ban. l-am dat ceva și n-am mai auzit vorbindu-se despre el multă vreme, pînă într-o zi cînd, apucat de un scrupul tardiv, ne-a telefonat, spunîndu-ne că vrea să scrie ceva ca să-și achite datoria. Aveam

ceva în cap, un love story în decorul unei mari orchestre, și i-am sugerat asta. Un an mai tîrziu, el ne-a dat 30 de pagini, din care «am tras» **New-York, New-York**, ultimul film al lui Martin Scorsese».

Bătălia pentru controlul creației: Cînd un producător are în mînă un scenariu bun și a obținut acordul unui studioul pentru a-i finanța filmul, atunci începe lupta ei o luptă fără răgaz pentru «controlul creator». Studiourile încearcă să-și ia cît mai puține riscuri, în timp ce producătorul — dacă e demn de acest nume — se bate pentru calitatea artistică.

Povestea lui John Milius: La 22 de ani el este unul din scenariștii vedetă ai Hollywoodului (**Jeremiah Johnson**, **Judge Roy Bean**) ca acum, la 33 de ani, să nu mai pară a avea dificultăți cu «sistemul». El a trecut la regie (**Dillinger**) și în 1976 a creat propria sa societate de producție, sub aripa protectoare a lui «Warner Brothers». John Milius e o forță a naturii; el are mai mult aerul unui om din pădure decît al unui intelectual și, dealtfel, «religia» lui este surf-ul «Fac parte din mafia școlilor de cinema, al căror naș este Coppola. Acum zece ani, cînd am debutat, aveam cu toți ceva în comun — dorința de a crea un nou cinema și nu aceea de a câștiga bani, ceea ce nu mai este tot atît de adevărat și azi. Acum 15 ani, priveam în urmă; eram admirator al cineaștilor din epoca de aur, John Ford, Raoul Walsh, Howard Hawks — eu personal am fost întotdeauna un fanatic al lui Kurosawa. Dar nici eu nici prietenii mei nu am făcut filme «la la mîniere de...» Dealtfel consider că sîntem încă tineri și că nu am făcut încă filme foarte bune, dar sper că asta se va împlini o dată cu maturizarea. Disprețuiesc Hollywoodul, dar acolo se culege ceea ce se seamănă și nu merită denigrat; n-am nimic împotriva sistemului, ci împotriva unor oameni care din fericire se schimbă tot timpul. Cum zicem noi, surfiștii, nu valurile îmi pun probleme, ci murdăriile care plutesc la suprafață. Ca scenarist, știu că nu ești stăpîn pe opera ta».

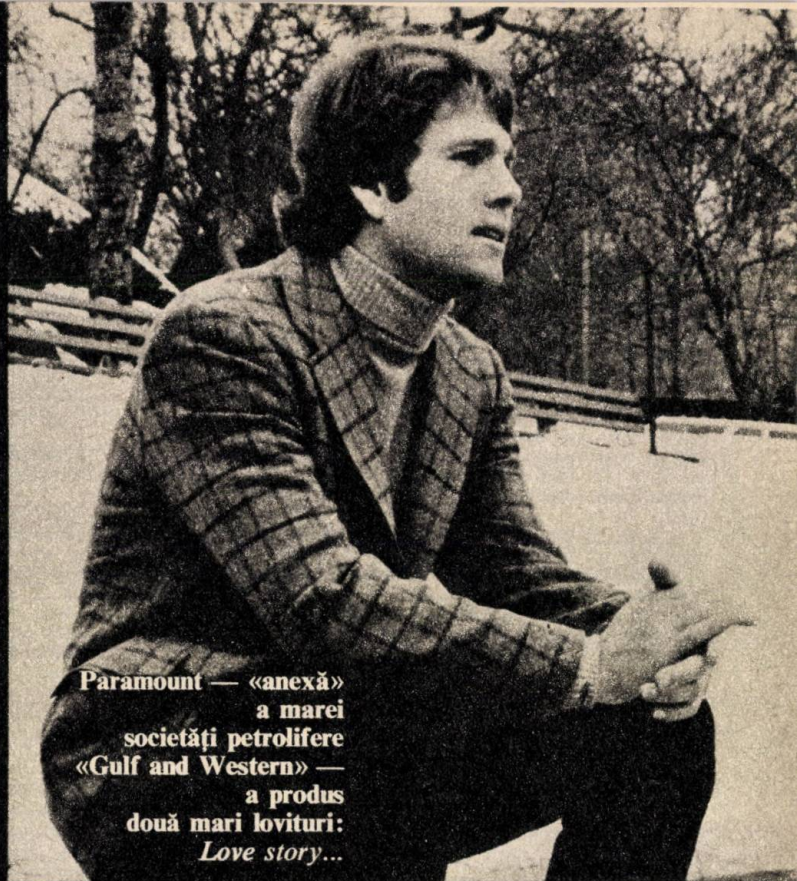
Racord la conformismul lui John Milius — sfidările lui Bob Rafelson: Bob Rafelson n-are nimic dintr-un surfist californian, el pare un intelectual newyorkez sofisticat, avînd un accent disperat în privire. Specialitatea lui Bob Rafelson sînt filmele cu buget mic (niciunul nu depășește un milion de dolari), filme de nuanță psihologică, de observație intimă — cum ar

**Nimic magic
în a conduce
un studiou**

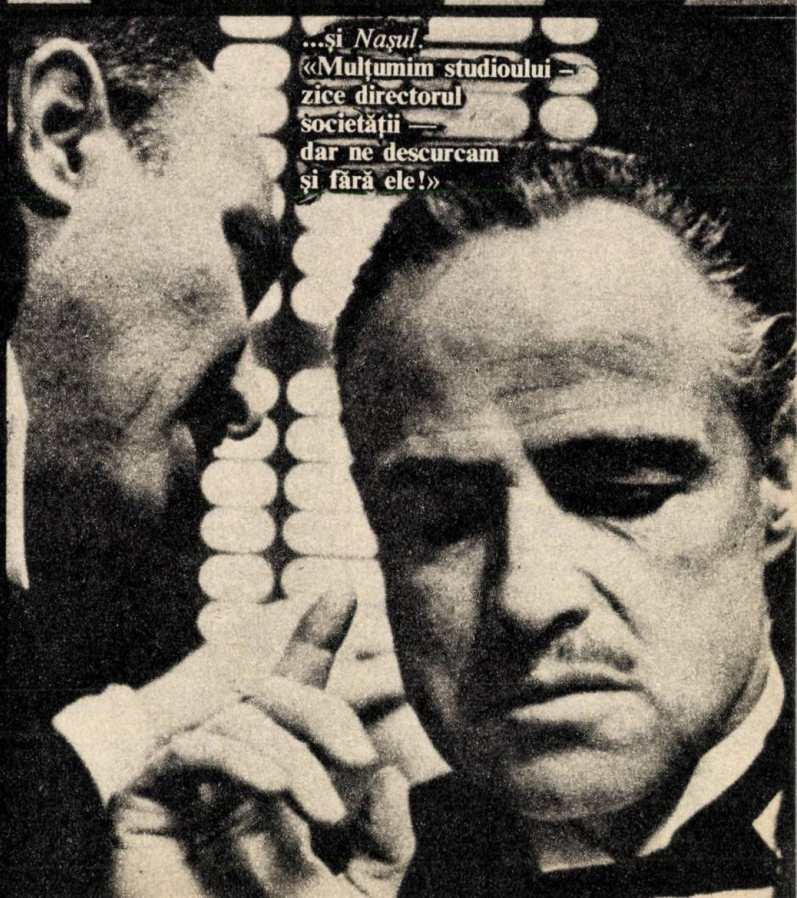
**Hollywoodul:
un «business»
ca oricare
altul**

fi, exemplar, chiar filmul său, celebrele **Cinci piese ușoare** — pe scurt, filme «europene», incompatibile cu mentalitatea și ritualul hollywoodian. Reacția profesioniștilor nu a întârziat: «Eram foarte rău văzuți de «sistem»; John Milius, îndeosebi, zicea că sîntem destructivi, că vrem moartea Hollywoodului, pentru că filmele noastre reflectau puncte de vedere prea personale, prea intime, care nu erau deloc pe gustul publicului american. Studiourile, bineînțeles, s-au grăbit să ne imite, dar n-au reușit, pentru că nu au o concepție originală despre cinema. Nu uitați că șefii studiourilor sînt cu totul ruși de lumea reală și-și petrec tot timpul repetînd că ei știu, cu certitudine, ceea ce vrea publicul. Găsesc aceasta cît se poate de periculos; eu nu am incredibila lor siguranță de sine. Am socotit întotdeauna că nu există nici un motiv pentru ca noi, americanii, să nu putem realiza filme profund personale, cu buget mic, ca europenii... Și acum continui să lucrez mai repede și mai simplu decît studiourile. Și cînd mă gîndesc că lumea întreagă are un cult romantic pentru Hollywood, acest microcosmos narcisiac! E într-adevăr ridicol, căci nu există loc în lume unde să existe atîta risipă de talent ca într-un studiou hollywoodian.»

The end — leit-motivul declarației avocatului Eric Weissman: «Cel care trăiește un eșec la Hollywood, devine instantaneu leproș». Superstarurile producției de azi sînt probabil leproșii de mîine. Căci, Hollywoodul este un business ca oricare altul, nici mai mult, nici mai puțin.



**Paramount — «anexă»
a marelui
societăți petrolifere
«Gulf and Western» —
a produs
două mari lovituri:
*Love story...***



**...și Nașul.
«Multumim studioului —
zice directorul
societății —
dar ne descurcam
și fără ele!»**

Interviu cu o... carte sau „eu nu sînt Columb“



— Stimate Mihail Ulianov, cineva vă compara, într-un articol, cu celebrul Columb.

— Ei bine, eu nu sînt Columb. Sînt un simplu marinar, dar și eu am navigat, am văzut și eu pămînturi necunoscute. Nu sînt convins că aș fi primul care le-am descoperit și totuși...

— Știți, interviul pe care mi-l acordați va fi publicat în Almanahul revistei «Cinema» care și-a propus în această ediție a sa din '79, să foreze în memoria oamenilor, să înregistreze amintirile lor...

— Sper că doar pe cele interesante.

— M-ați scutit de precizare. Într-adevăr. Și sînt convins că aveți asemenea amintiri.

— Vedeți dumneavoastră, amintirile sînt interesante numai în măsura în care te ajută să mergi înainte. Cred că afirmația poate fi valabilă în orice domeniu, dar pentru mine, actor de teatru și film, ea este esențială.

— Ați spus «teatru și film». Nu faceți nici o deosebire?

— Discuția este veche de cînd lumea... a aflat de apariția filmului. Dar consider că, în această discuție, aș avea și eu ceva de spus.

— Asta și așteptam...

— Munca actorului pe scenă este o cursă pe distanță lungă. Ai nevoie de suflu, de tactică, de calcul și de experiență. La teatru, actorul trebuie să ajungă a fi stăpîn pe întreg rolul, să-l ducă de la un cap la altul, trecînd prin toate stările fizice și spirituale posibile. Pe scenă nu există «stop»-ul salvator, strigat de regizorul de film. Spectacolul este ceva irepetabil, este o premieră permanentă.

— Deci teatrul este în primul rînd Actorul.

— Da, așa după cum filmul este în primul rînd Regizorul. Oricîte repetiții ai avut la teatru, oricît ai aplicat ideea regizorului, în momentul în care se deschide cortina, tu, actor, ai rămas singurul stăpîn al scenei. Tu îl reprezîți pe dramaturg, pe regizor și chiar teatrul. Sigur că nici filmul nu este posibil fără actor, dar regizorul este vioara întâi. Ba chiar solistul. El are în mînă montajul care poate face o scenă bună dintr-una proastă.

— Să recunoaștem că adesea și inversul este valabil.

— Nu vreau să vorbesc despre regizori mediocri. Am avut norocul să lucrez doar cu regizori buni.

— Dar, apropo de teatru, mi se

pare că v-am întrerupt replica.

— Mai voiam să spun doar că teatrul, datorită faptului că actorul rămîne singur față în față cu publicul, este cel mai bun educator al actorului. Teatrul îl disciplinează, îl face să gîndească, să fie totdeauna gata de lucru.

— Și totuși, există numeroși actori de film care nu au călcat pe scenă.

— Dar mult mai mulți, infinit mai mulți, care provin din teatru și care continuă să joace. De altfel, nu trebuie să luați cuvintele mele drept lege. Eu așa cred, și nimic nu mă va întoarce de la credința mea. Nu știu dacă v-ați gîndit vreodată că, în linii mari, teatrul nu s-a schimbat de la origini și pînă astăzi în ceea ce privește modul său de prezentare: tot scenă, tot cortină, tot decoruri, tot actori, tot culise. Și publicul vine... și vine...

— Și la film vine!

— Una nu neagă pe cealaltă. E bine că vine. La teatru eu mă încarc de energie, acea energie care îmi e necesară la film (vă rog foarte mult să nu confundați «teatru» cu «teatralismul»). Actorul e ca un pianist, trebuie să exerseze în fiecare zi. Din punctul de vedere al filmului, teatrul reprezintă, dacă vreți, gamele noastre. La fel de adevărat este și faptul că astăzi actorul de teatru dorește să joace în film. E normal, e firesc, e de înțeles. Dar el nu trebuie să aplice automat pe platoul de filmare lucrurile pe care le știe din teatru. Tocmai de asta, unora dintre regizori nu le place să arate actorilor materialul filmat. Eu le dau dreptate, pentru că actorul nu poate privi așa cum îl privește regizorul, el nu are în minte muzica, unghiurile, pauzele, el se știe pe sine însuși, dar nu se știe în viziunea regizorului. Pentru că jocul unui actor de film este în primul rînd rezultatul stimulării pe care o dă regizorul. Eu am întotdeauna încredere în regizor și totdeauna îl rog un singur lucru: să nu îmi împartă trăsăturile personajului în «bune» și «rele». Nu îmi place asta pentru că nici în viață nu este așa.

— Vi s-au oferit totdeauna rolurile potrivite?

— De oferit mi s-au oferit. Nici odată însă nu știu pînă la sfîrșit dacă sînt potrivite. O singură dată în viață am solicitat un rol. Eram convins (în pofida tuturor părerilor) că va fi «potrivit».

— Nu cumva în «Frații Karamazov»?

— Exact. L-am rugat pe Ivan Pîriev... Răspunsul mi l-a dat după un timp destul de lung de gîndire. L-am

înțeles. Voia să facă un film de actori (vedeți experiența teatrului) și în cazul acesta nu avea voie să greșescă. La aflarea veștii că-l voi interpreta pe Mitenka, m-am bucurat ca un copil.

— Ați avut deci noroc în carieră?

— Să-l numesc noroc? Nu știu. E drept, am jucat tot ce mi-am dorit și la timpul potrivit. E drept, doresc și în continuare să fie la fel. Să fie însă doar noroc?... Vă repet, nu știu. De altfel ideea mă frîmîntă de mult... Ca și gîndurile pe care vi le-am împărtășit; și ele mă preocupă, nu au apărut de-abia acum în timpul discuției noastre... Poate de aceea le-am și înșirat pe hîrtie, adunîndu-le într-o carte pe care am intitulat-o, zic eu, simplu: «Profesiunea mea».

— Atunci îmi dați voie să intituliez această conversație «Interviu cu o... carte?»

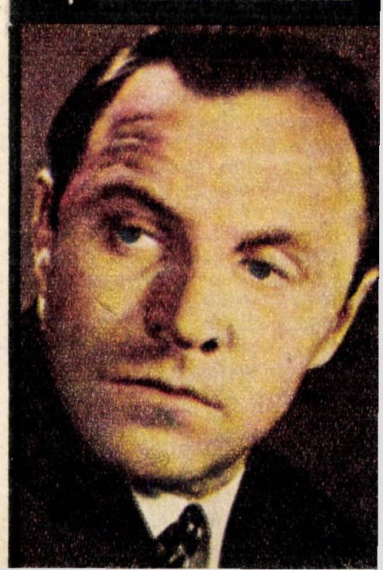
— Atît timp cît fiecare rînd, fiecare pagină și fiecare capitol au fost scrise din tot sufletul, atît timp cît această carte sînt eu și convingerile mele profunde, nu văd ce aș putea avea împotriva.

— Vă mulțumesc și vă adresez cele mai călduroase urări de bine din partea spectatorilor de la noi.

— Cunosc bine România, cunosc publicul dumneavoastră, cunosc mulți actori. Una din marile mele dorințe este să-l văd pe extraordinarul Radu Beligan în «Richard al III-lea». Mi s-a povestit că este un rol-capodoperă. La teatrul «Vahtangov» interpretez și eu rolul acesta, așa că vă dați seama de ce țin atît de mult să-l văd pe marele actor care e Beligan. Sper că îl voi vedea într-o seară. Lumea este, la urma urmei, mică iar noi actorii facem cîteva ceva ca, în măsura posibilităților, să fie mai frumoasă. Cel puțin, eu sper.

Sorina STARK

Mihail Ulianov: «Sînt un simplu marinar dar am navigat și am văzut necunoscutul»



Memoria celuloidului

actorii
noștri
selecție personală

Rememorîndu-ne filmele anului 1978, apărute pe ecrane pînă în ziua trimiterii acestor rînduri la tipar, gîndul nostru a cuprins, cu inevitabile omisiuni — plecînd dintr-o memorie selectivă, afectivă, uneori trădătoare — numele unor actori dintre care unii au interpretat roluri principale, alții — altele, mai mult sau mai puțin episodice, dar care, toți, prin talentul și munca lor de zi cu zi, au contribuit din plin la întreținerea acelei flăcări a spectatorului de film, flacără care se cheamă dragostea și încrederea în desti-nul cinematografiei noastre.

Rîndurile de față nu reiau aprecieri apărute în cronici, ele sînt, cum ziceam, mai mult niște fragmente dintr-un jurnal afectiv care poate, într-o zi, va purta titlul «Memoria de celuloid»...



Leoninul

Mircea Albulescu. Masiv, grav, copleșitor, Mircea Albulescu (vezi **Pentru Patrie**, vezi **Actiunea «Autobuzul»**) umple cadrul, îl colorează, îl dilată în forță astfel încît barierele ecranului se extind, cuprinzînd sala. Și spectatorii. La fiecare nou rol, Mircea Albulescu dă impresia unui leu în cușcă nesuportînd grațiile și care, din clipă în clipă, poate sări asupra împlînzitorului. Dar e numai o impresie; în realitate, Mircea este el însuși un împlînzitor, dominînd cu autoritate fiarele aflate la pîndă în hățîșurile rolurilor.

Seriozitate

Violeta Andrei. Un cîmp larg, smălțuit cu nuanțe contrastante sau delicate și suave e acoperit de Violeta Andrei; de la **Regăsire la Eu**, tu și **Ovidiu**, de la dramă la comedie, de la roluri grave la roluri cîntate, actrița trece cu grație de la o stare la alta susținută de talent, de frumusețe. Și de sufragiile spectatorilor.



actorii noștri

Publicul își iubește actorii

Marga Barbu. Există actrite pentru care întâlnirea cu aparatul de filmat e o bucurie a lor, pe care nu le-o poate lua nimeni; bucuria aceasta se transmite spectatorului, transformându-se în desfătare. Între **Anița din Haiducii** și cîntecele din **Melodii, melodii**, ar mai fi fost însă loc pentru atîtea de făcut... Dar **Marga Barbu** știe să aștepte, o actriță știe că experiența se acumulează din roluri plus așteptări și că într-o zi, într-o bună zi, va exploda rolul mult visat. Și nu mai e mult pînă cînd explozia se va cheama un film cu **Marga Barbu**...

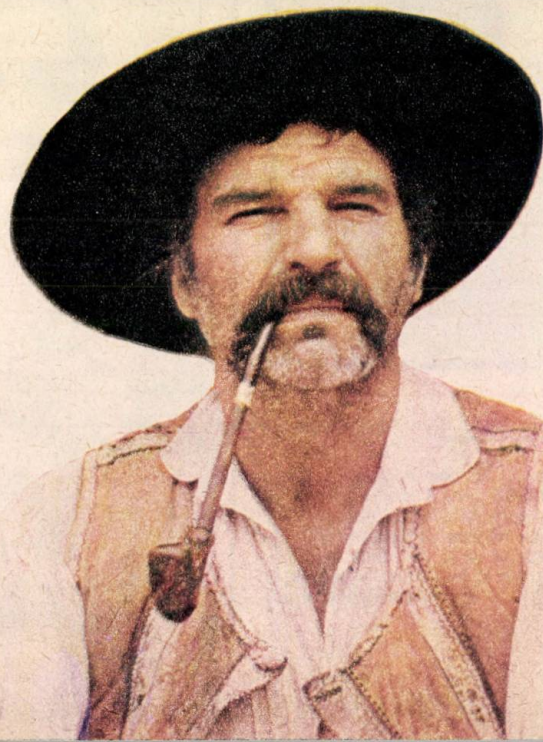
Actorul passe-partout

Florin Piersic. Întîmplarea (o, de cîteori întîmplarea nu joacă feste, chiar și celor care cred că știu s-o prevadă...) ni-l readuce pe **Florin Piersic** în **Regăsire** și **Eu, tu și Ovidiu**. Întîmplări, întîmplări... Dar **Florin** e născut cu călîță în cap, el e de meserie un actor preferat: iubit, adulat, adorat. Orice ar face el, dacă așa i-au hărăzit urisoarele, e greu să se schimbe.

Privește înapoi cu mindrie

Ilarion Ciobanu.
La Profetul,
aurul și ardelenii
am spus cu toții
că **Ilarion Ciobanu**
a făcut cel mai
bun rol al său.
Profund greșit!

Ilarion duce
pe umerii săi un blestem:
la fiecare nouă apariție
a sa pe ecran,
ne obligă să afirmăm
mereu același lucru...





Ghici cine joacă în ultimul film?

Draga Olteanu-Matei. În Acțiunea «Autobuzul», ca în altele alte filme (50 sau 51 la număr până astăzi) există o «acțiune Draga Olteanu-Matei». Explicația e simplă, Draga noastră e suprasolicitată: din trei în trei filme. Fiindcă regizorii cred că un actor mare e făcut pentru film (ca să le salveze filmele adică, apărind într-un episod, două). N-am văzut încă un scenarist (în afară de... Draga Olteanu-Matei!) sau vreun realizator care să gândească invers, adică normal: filmele ar trebui scrise și făcute și pentru actori ca Draga...

Cultura și cultivarea talentului

Ion Caramitru. Înainte de tăcere obligă, cred (și nu numai pe subsemnatul), să ieșim, în ceea ce-l privește pe Ion Caramitru, din tăcerea pe care, din prudență, poate, am păstrat-o până acum și să afirmăm, în sfârșit, cu mîna pe inimă: Caramitru e unul dintre actorii noștri de frunte. Și asta nu e puțin lucru, într-o cinematografie cu atît de puține filme foarte bune, dar cu atît de mulți actori foarte buni...

O picătură cît un ocean

Marin Moraru.
În **Cianura și... picătura de ploaie**, un rol cît o... picătură, dar filmul ar mai fi fost același fără Marin Moraru?
O întrebare inutilă:
în fața lui

Marin Moraru ajungem smeriți și ieșim recunoscători; el ne face mai deștepti, mai lucizi, mai pregătiți să înfruntăm cu ironie prostia, atunci cînd o întîlnim. Ceea ce nu se întîmplă prea rar...



actorii noștri

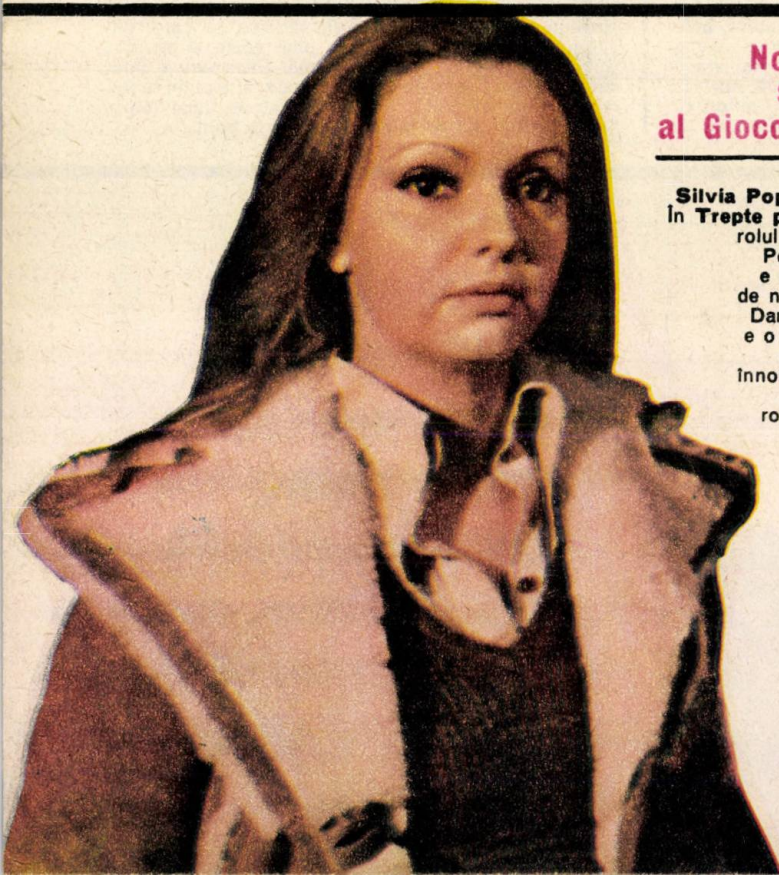


Rolul: o profesiune de credință

Emanoil Petruț. La *Revanșa* am gândit din nou că Emanoil Petruț repetă, cu fiecare film, o imensă greșală: crede prea mult în personaj. Istoria cinematografiei noastre va consemna, în cadrul unor vremi din care nu vor rămâne prea multe filme de antologie, roluri. Și printre acestea, multe vor fi cele ce au fost create de Petruț. Iar faptul că el crede din toate puterile în personajele sale, le conferă acestora o amprentă puternică, credința actorului în menirea artei sale...

O vocație statuară

George Constantin. El este, indiscutabil, un actor mare (doamne, de câte ori trebuie să scriu cuvântul ăsta «mare», când mă refer la actorii), chiar dacă îl vedem pe ecranele normale (*Pentru Patrie*) sau pe cele... mici (*Eroi au fost, eroi sînt încă*); cred că George Constantin este (deocamdată) ultimul descendent pe linia Mihai Popescu—George Vraca. George Constantin este el însuși un întreg capitol în istoria — strălucită — a artei noastre actoricești.



Nobilul suris al Giocondei

Silvia Popovici. În *Trepte pe cer*, rolul Silviei Popovici e marcat de noblete. Dar Silvia e o actriță care-și înobilează toate rolurile...

Singurătatea actorului de cursă lungă

Gheorghe Cozorici. L-ati văzut pe Gheorghe Cozorici în *Urgia*? Știați că el poate trece de la roluri anonime la Shakespeare? Știați că a salvat multe filme, conferindu-le acestora ceea ce autorii lor n-au reușit, adică amprenta seriozității creatoare? Știați că nici pentru el nu s-au scris încă rolurile pe care de multă vreme le așteaptă?

Toată numai adevăr

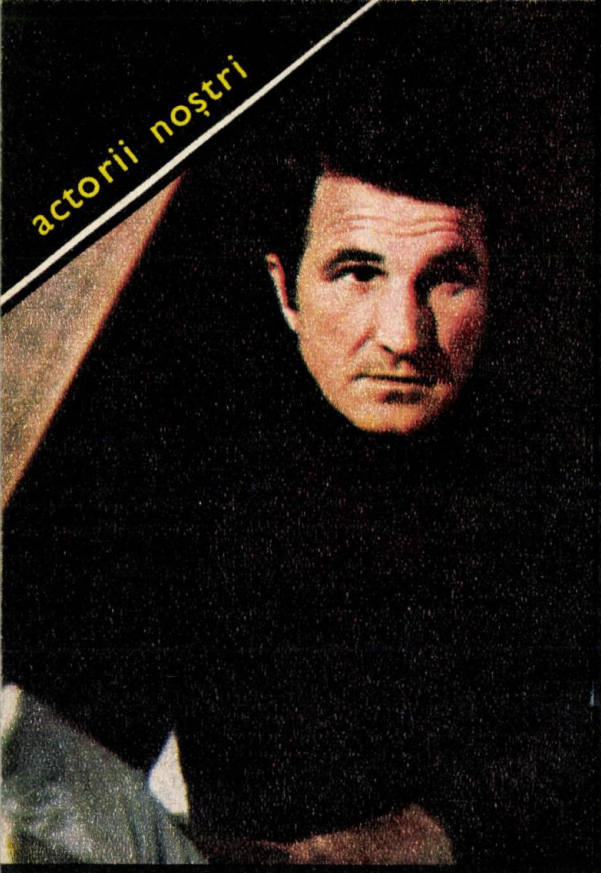
Luiza Orosz. Publicul n-a-re nevoie să vadă un interpret prea des ca să știe dacă îi poate acorda toată atenția sa afectuoasă: pe Luiza Orosz am întâlnit-o pe ecran, plină acum mi se pare că numai de două ori (ultima oară în *Urgia*) și iată, la fiecare nouă premieră, îi căutăm cu încredere numele pe generic.

Toate
drumurile
duc
în lume

Irina Petrescu și Ion Dichiseanu (și nu numai în Acțiunea «Autobuzul») sînt doi actori condiționați de ei înșiși: farmecul și intuiția lor îmbogățesc cadrul (și chiar dramaturgia filmului), mult dincolo de parametrii în care li se înscrie rolul. Și totuși sînt atît de deosebiți: Irina re-creează rolul, insufflîndu-i în totdeauna un tragism superior, iar Dichiseanu se detașează de personaj, cu o ironie secretă, lîndu-l de mînă și purtîndu-l (ca un tată propria lui odraslă), pe cărările descoperirii lumii. Iar lumea lor, a Irinei Petrescu și a lui Ion Dichiseanu, e și lumea noastră, la care visăm, lumea marelui public.



actorii noștri



Inimitabilul

Gheorghe Dinică. În *Trepte pe cer* și *Doctorul Poenaru*, și nu numai aici: Gheorghe Dinică. Îl privești și nu te poți reține a gândi la paradox: avem atât de mari actori și totuși... Oricum, tot e bine că-l avem pe Dinică.



Forța subtextului

Octavian Cotescu. Pentru el un an cu apariții-fulger, cu personaje de scurt-metraj (*Pentru Patrie*, *Aurel Vlaicu*), statura artistică a lui Cotescu nu se măsoară în kilometri de peliculă. Zîmbetul lui, privirea lui, inflexiunea lui îl trimit întotdeauna pe spectator la un subiect care dă replicii amploare și încă altceva...

Omul celor 1000 de chipuri

Victor Rebengiuc. Profetul, aurul și ardelenii, *Doctorul Poenaru*, *Cianura* și *picătura de ploaie*, și câte filme au mai fost și câte vor mai fi: Victor Rebengiuc, omul cu o mie de fețe. Aparent cu totul disparate, avînd aceleași trăsături comune: o nemaipomenită vitalitate, o dorință uriașă de a da viață, de a crea, de a nu lăsa nimic pe seama întâmplării. Un actor care nu așteaptă aplauzele. Le impune.





Un trio pentru toate genurile

Sergiu Nicolaescu. Nepăsător, nonșalant, călărind spinări de armăsari cu șă, fără șă și, bineînțeles, pe spinarea de celuloid a filmelor sale, Sergiu Nicolaescu (ați văzut și *Revanșa?*) se aruncă de pe cal direct cu capul în apa adâncă a unui rol, ținându-și respirația multă vreme, ieșind la suprafață când nu te aștepti, înotând voinicește în brasse sau, șăgalnic, fluture. Sergiu se ține drept pe coama valului, nu se sperie de balaurul imposibilului, descarcă în el nesfârșite șiruri de cartușe și seara, tîrziu, se întoarce acasă și se culcă, aproape fără să mai privească numeroasele sale trofee, atîția balauri împăiați, fixați pe pereți pentru o

neîntreruptă înprospătare a singurei memorii, aceea a trandafirului...

Gina Patrichi. O ratată, o femeie care și-a ratat împlinirea iluziilor: Gina Patrichi în *Rătăcire*. Numai o foarte mare actriță poate juca rolul unei ratate. Dar Gina trece victorioasă prin toate rolurile. Din păcate, și pe lîngă atîtea roluri pe care le-ar fi putut juca și pe care scenariștii și regizorii le-au ratat, necreîndu-le.

Amza Pellea. L-am văzut în *Cîntarea României* pe Amza, sărutînd cu pioșenie mîna unei bătrîne. Erau în acel gest, și dragostea, și respectul, și smerenia unui mare artist față de mama care l-a născut: Țara lui.

actorii noștri



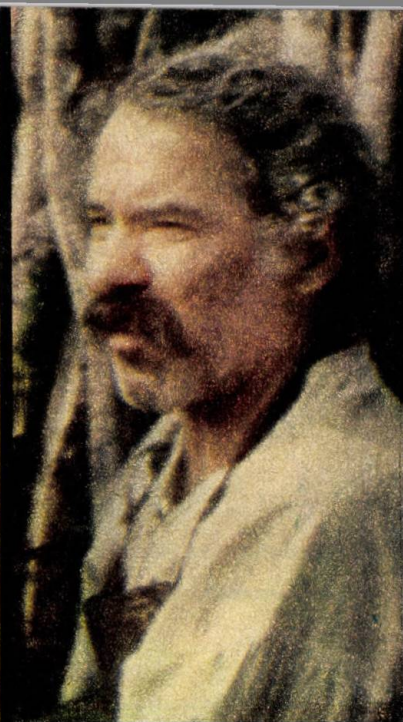
**Lăsați
actorii
să vină
în film!**

Liviu Rozorea. Înainte de tăcere ne-a oferit o surpriză: un actor sigur de el, neașteptat, polarizând atenția spectatorului, conducând cu subtilitate publicul pe drumurile nebănuite ale personajului: Liviu Rozorea, el însuși devenit un personaj. Îi urâm ceea ce, desigur, își dorește, adică noi succese.



Actorii rămin tineri

**Mihai Mereu-
ță. Minia:** un film
care ne reamîn-
tește că Mihai Me-
reuță este unul
dintre acei actori
de care o cinema-
tografie are ori-
cînd nevoie, că
anii care trec nu-l
despart pe actor
de public, dimpo-
trivă, îl apropie și
mai mult de el
pînă la identifi-
care...



Fermecătorii, irezistibili

Jean Constantin e un «criminal» care repetă mereu aceeași crimă (ca și în **Acțiunea «Autobuzul»**); iar victima sa e și ea mereu aceeași: el însuși. Adică e victima propriului talent. E de ajuns să-l vedem că să uităm de grijile noastre, mai mari sau mai mici, și să rîdem. Iar regizorii ne șantajează (sentimental), oferindu-ne mereu un Jean Constantin ca să rîdem... Jean face și el haz (de necaz) și acceptă să le facă jocul. Deocamdată doar el (și cîteva milioane de spectatori) știm că poate mult mai mult. Deocamdată. Poate vor afla și acei autori care...

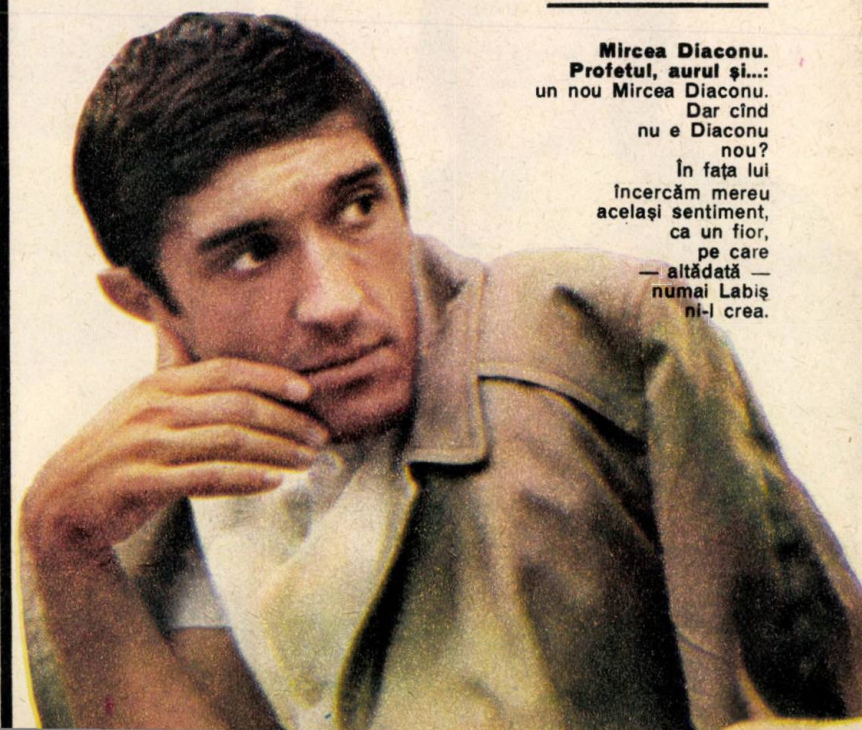
Vasilica Tastaman... Și să n-o uităm pe Vasilica Tastaman (dar cine poate s-o uite, chiar dacă n-a văzut-o în 1978, decît în **Eu, tu și Ovidiu?**); uneori, regizorii sînt geniali: dacă Jean Constantin face publicul să rîdă și dacă Tastaman la fel, atunci de ce nu i-am pune să joace împreună, că publicul ar rîde de două ori mai mult, adică îndoit... De unde se vede că uneori (și rar) chiar și regizorii pot avea dreptate... Personal, aș vrea s-o văd însă pe Vasilica într-un rol care să i se încredințeze nu pentru că are priză la public...

Cosînzeana, după examenul de stat

Diana Lupescu. E atît de aproape fericirea se cheamă filmul în care a apărut Diana Lupescu, în preajma absolvirii institutului și a împlinirii visului ei: să devină actriță... Acum este actriță la Bacău, vine prin capitala în care și-a făcut ucenicia să joace în filme pentru televiziune; și în ochii ei, și în zîmbetul ei de angel dăinuie și acum speranța și hotărîrea de a deveni actriță. La vîrsta ei «scena e o lume și lumea e o scenă»...

Cum vă place

Mircea Diaconu.
Profetul, aurul și...:
un nou Mircea Diaconu.
Dar cînd
nu e Diaconu
nou?
În fața lui
încercăm mereu
aceiași sentiment,
ca un fior,
pe care
— altădată —
numai Labiș
ni-l crea.



actorii noștri



Șarm în si bemol

Margareta Pislaru. În 1978, «o fată fermecătoare» a cîntat în **Melodii, melodii:** Margareta Pislaru. Cu același farmec binecunoscut și de atîta vreme verificat și prin care și-a subjugat un public larg; același public care știe să aprecieze și muzica populară și muzica ușoară, nu se poate să n-o iubească pe Margareta...

Tăcerea, cea mai bună replică

Valeria Seciu. În acest an am văzut-o pe Valeria Seciu în **Înainte de tăcere.** Ce straniu, ce bizar, ce coincidență, dar titlul filmului ne aduce aminte că Valeria Seciu poate fi neîntrecută în a spune ce are de spus nu numai prin cuvinte — care sînt totuși ale autorilor — ci înainte de toate, prin tăceri. Tăceri goale, lungi, pline, tăceri în care ochii Valeriei Seciu devin o lume și unde viața pulsează înfinit mai puternic decît în scenariu...



Intins ca un arc

Stefan Iordache. În **Editie specială,** apoi în **Doctor Poenaru** ne-a apărut urcînd treptele propriei istorii cinematografice, cu pas egal, ferm, demn: Stefan Iordache urcă spre vîrf, tenace. Intins ca un arc. Ireversibil.



Un start în forță

Mitică Popescu. În urmă nu cu mult timp remarcam, în cronica unui film, o figură care trecea prin cadru, poposind acolo doar câteva secunde. N-a trecut mult și în **Gustul și culoarea fericirii**, Mitică Popescu joacă și el rolul în care s-au obișnuit de mult alți actori: să vină cu ce au ei de-acasă, cu bagaje cu tot, ca să salveze viața unui personaj. Și în bagajele lui Mitică Popescu se ascund încă multe.



Bună seara (foști) copii!

Iurie Darie. Eram încă niște adolescenți când am cunoscut un băiat tânăr, frumos și vesel. Până azi, copiii noștri și (în unele cazuri) copiii copiilor noștri, l-au îndrăgit, l-au știut la fel, l-au îndrăgit zîmbetul și veselia de pe micile ecrane și... În 1978 a venit **Cianura și picătura de ploaie**: un alt Iurie Darie, grav, compunându-și cu gravitate și minuție un rol cu accente tragice. Băiatul vesel a dispărut de data asta, poate regizorii își vor da seama că și Iurie Darie a crescut, s-a făcut (actor) mare...



Cei mai frumoși ani

Anda Onesa. O elevă de liceu asigură unui film succesul de public: Anda Onesa în **Septembrie**. Pură, încrezătoare în destinul ei, cu o naivitate care vine din refuzul de a admite existența a ceea ce nu e frumos, Anda Onesa a adus în film atîtea calități încît cu greu am accepta să credem că și-a «jucat» rolul.

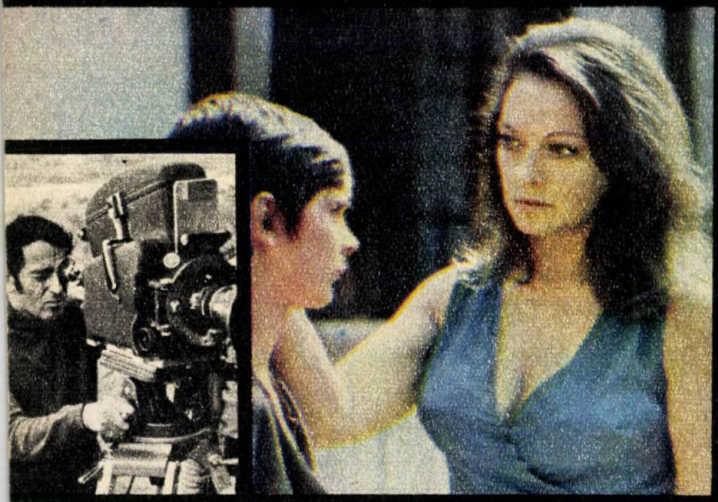
Geo Costiniu. Lîngă Anda Onesa, un tânăr caruia e greu să-i ghicești, dincolo de veselia și amabilitatea sa permanente, caracterul grav, seriozitatea: Geo Costiniu care știe că e talentat (chiar foarte) și care se prefacă că habar n-are. Adică e un actor cu simțul ridicolului. O calitate — printre altele — cu care nu mulți se pot mîndri.

Grupajul «Memoria celuloidului»
este realizat de Radu GEORGESCU

13 fotografii mișcate

Alexandru David

Pasul dintre tehnică și poezie



În spatele aparatului de filmat, dar de fapt în miezul filmului, pentru că filmul este înainte de toate imagine, stau, de când lumea și pământul cinematografului, operatorii și cameramanii, despre care în general se știe puțin, se scrie și mai puțin, și nu se prea vorbește. Ei nu sînt «la vedere», dar vederile de pe ecran n-ar putea exista fără ei, chiar dacă aplauzele (sau — de ce nu? — muștrările) le laudă mai mult alții, văzuți sau de asemenea nevăzuți. Filmul românesc contează astăzi pe forțe operatoricești remarcabile. Cu performanțe nu o dată competitive pe plan mondial, oricum competitive cu performanțele altor categorii de realizatori ai unui film. Despre ei, despre



De formație tehnică, operatorul Alexandru David s-a înființat devreme, era firesc să se înființeze devreme, cu un regizor de sorginte asemănătoare, Sergiu Nicolaescu. Revelația operatorului avea să se producă în **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**. Încă de la primele sale secvențe, filmul anunța imagini de mare forță expresivă: ritm, mișcări de aparat curajoase, cadre-virte, în deplin consens cu virtuțile amfetorilor la personajelor de pe ecran; suspensul inițial al filmului stătea în imagine. Ne-a mai demonstrat ceva, tot atunci, Alexandru David: că pasul dinspre tehnică spre poezie poate fi scurt ca o respirație (demonstrație pe care, de altfel, regizorul său o făcuse de mult, încă de la «primăverile sale obișnuite»). Ceea ce a urmat în creația operatorului a fost o confirmare. De fapt mai multe. Confirmări numite **Cu miinile curate**, **Ultimul cartus**, **Un comisar acuză** și așa mai departe. În toate aceste filme, imaginea, strict funcțională, a creat și a întreținut o atmosferă «strînsă», dinamică, tensionată, nu numai prin ritmuri exterioare, de acțiune propriuzisă, ci și prin ritmul evoluției interioare a personajelor. Obiectivul aparatului de filmat este el însuși, totdeauna, la Alexandru David, un personaj principal.

Portretul unei generații



L-am ales pe Florin Mihăilescu pentru acest interviu dintre toți operatorii foarte buni pe care-i avem, din (cel puțin) trei motive. În primul rînd, pentru că a cîștigat anul acesta premiul pentru cea mai bună imagine la Festivalul filmului pentru tineret la Costinești, ediția a II-a 1978 — pentru **Ediție specială**. În al doilea rînd, pentru că între colegii săi (și

de generație și altfel) mi se pare a fi cel mai stabil — deocamdată — din punct de vedere stilistic. Și în al treilea rînd, pentru că — subiectiv — sînt atras de tipul de imagine pe care-l practică. Așadar:

— Florin Mihăilescu, ai cîștigat premiul pentru imagine cu o majoritate surprinzătoare — dacă ne gîndim că cei care au votat nu au fost specialiști. Ce crezi despre acest rezultat — dincolo de mulțumirea personală pe care o bănuiesc?

Florin Mihăilescu: De fapt mă mir foarte mult. Mă mir, pentru că mă așteptam — dacă vrei să crezi — la alt rezultat. **Septembrie**, de pildă, are un tip de imagine care ajunge foarte ușor la spectator. Care-l fură, îl ia cu el. Un anume tip de filmări spectaculoase care au desigur un farmec special, ca și o acrită frumoasă. Mie personal îmi place să «produc» o imagine care nu se vede, oricît de ciudat ar suna.

— Adică în care elaborarea să nu fie sezisabilă?

F.M.: Da, și mai mult chiar decît altă. Uite vezi, nu mă refer acum la filmul **Septembrie**, vreau să ne desprindem de un subiect anume...

— Dar nu și de predicat...

F.M.: Tocmai. Există o anumită tenție către spectacolul-prestidigație, dînorabil în felul lui, chiar intere-

operatori, va fi vorba în grupajul ce urmează. Nu voi putea, prin forța lucrurilor, să-i prind în «obiectiv» pe toți, «ecranul» nostru nu-i încap, dar voi încerca, în spațiul dat, să schițez cîteva siluete de operatori care au contribuit sau contribuie la bunăstarea artistică a imaginii din filmele românești.

Nu înainte de a aduce omagiul cuvenit înaintașilor, unul Constantin Ivanovici sau unui Tudor Posmantir, care au pus baze și au făcut ce au făcut în condiții înfinit inferioare celor de azi, pe vremea unor aparate de filmat strict preistorice.

Nu înainte de a trimite cititorul spre alte pagini ale acestui almanah, în care se vorbește — pe un ecran mai lat — de un mare «meșter» al imaginii, Ovidiu Gologan, căruia i se datorează antologicele cadre din

Moara cu noroc și Pădurea spin-zuraților, atîtea și atîtea alte imagini de excepție din filmele realizate în peste 40 de ani consacrați cinematografului, atîția și atîția dintre operatorii de azi...

Nu înainte de a sublinia importanta contribuție a unor alți operatori ca Eftimie Vasilescu sau Ion Cosma la dezvoltarea artei imaginii cinematografice...

Nu înainte de a face o altă trimitere, spre alt ecran al acestui almanah, în care vorbește unul dintre cei mai dotați operatori ai tinerei generații, «filipul cel bun» numit Florin Mihăilescu...

Nu înainte de a întregi «panoramul» care urmează cu numele unui șir întreg de operatori care au intrat mai de mult sau foarte recent în breșla autorilor de imagine, dar

au rămas «în afara cadrului» nostru din motive mai mult sau mai puțin subiective: George Voicu și Octavian Basti, Gheorghe Viorel Todan și Mircea Mladin, Dumitru Costache Fonț și Cornel Diaconu, precum și foarte noli veniți ca Florin Paraschiv și Marian Stanciu, Valeriu Cucaru și Dan Niculescu, și toți ceilalți scăpați în goana condelului...

Nu înainte de a sublinia, apăsător, că, dincolo de toate acestea, există o școală excelentă de operatori al documentarului românesc, fără de care reușitele genului ar fi de neconceput.

În sfîrșit, nu înainte de a-mi manifesta neliniștea că vorbele s-ar putea să tulbure, cîteodată, imaginea imaginii...

Călin CĂLIMAN



Este, în **Nunta de piatră** (și apoi, în **Duhul aurului**), o seducție a imaginii cinematografice pe care arareori o poți simți în filmele românești. Sînt, în aceste filme, doi regizori seducători prin forța expresiei personale — da, Mircea Verolu și Dan Pița —, mai sînt niște actori seducători prin forța interiorizării — da, în primul rînd, magistrală, Leopoldina Bălănuță — dar liantul acestor filme de excepție, care concentrează cu atîta personalitate și forță de interiorizare eforturile creatoare ale tuturor, este, neîndoiel, expresia plastică (a stărilor, a simțirilor, a cuvîntului) durată de operatorul Iosif Demian. În «Fefe-leaga» și «Vilva băilor», artistul însoțește gîndul rece, auster, ascet al regizorului spre esențe parcă «de piatră», piatră de alb și piatră de negru, din piatra de piatră a Apusenilor... În **La o nuntă** și **Lada**, artistul însoțește demersul regizoral — cald, senzorial, cu lumini orbitoare de real — spre esențe de viață, cu culori vii de bucurii și tristeți și patimi omenesti. Între schițele celor două filme nu este, însă, niciun hiatus, ele vin una dintr-alta și merg una către alta, pentru că prin toate trec gîndul-privire și privirea-gînd a operatorului. Un «numitor comun»? Mai mult, și altceva: o personalitate acaparanță. Care se va afirma, cu scopuri de sensibilitate, în **Zidul**. O personalitate în care se întrevede, ca într-un clar de ape, regizorul.

Iosif Demian Seducția imaginii



sant uneori — dar despre care eu cred că rămîne o încercare facilă, lipsită în general de substanță.

— Care ar fi măsura pentru substanțialitate?

F.M.: Subiectul, cred.

— Care ar fi poziția operatorului într-o schemă a realizatorilor filmului?

F.M.: Nu, o schemă n-aș putea desena. Dar ce știu sigur, este că nu cred în intrarea unui operator în procesul de producție al filmului fără o perfectă cunoaștere a dramaturgiei aceluia film. Pe de o parte, iar pe de alta — și cred că mai important — vîd imposibilă aderarea la un subiect, la un film, **fără convingere**. Te-aș ruga chiar, dacă se poate, să subliniezi asta...

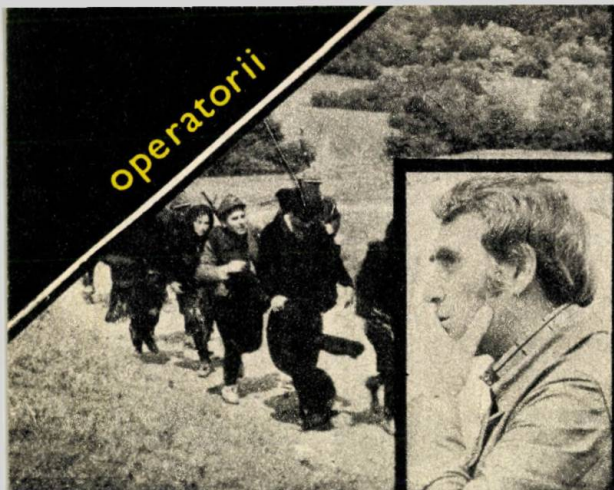
— Am făcut-o.

F.M.: ...fără convingerea că ești interesat de materialul care ți se oferă, și că vei lucra cu plăcere. Apoi — ca să mă întorc la întrebare — acest fir dramaturgic în care operatorul trebuie neapărat să creadă — altfel e pierdere de vreme, zic eu, este linia de legătură, de «mariaj» între operator și regizor, colaboratori foarte «legați» în chip necesar. Sau cel puțin așa ar trebui...

— Am observat că există o penurie terminologică atunci cînd este analizată imaginea de film. O asemenea sărăcie ascunde probabil o neînțelegere exactă a misiunii operatorului care nu numai «adecvează» sau face o imagine «funcțională» (cum se spune de obicei), ci **crează** în film. **Ceea ce se vede** este primul strat semantic al filmu-

lui. Și mă gîndesc, de pildă, la personajul Dragăi Olteanu din **Filip cel bun** care era gîndit în scenariu, de Pița și Stoiciu, ca unul veros, numai prin privirea distorsionată pe care i-a aruncat-o camera de filmat, prin faptul că i s-au văzut în prim-plan minile cu degete apucătoare, prin faptul că părul avea o strălucire a murdăriei și așa mai departe, adică numai printr-o acțiune foarte precisă a operatorului, printr-o creație a imaginii, personajul a devenit în detaliu, ceea ce regizorul și scenaristul au intenționat.

F.M.: Trăsăturile cresc din tuse discrete. În cazul despre care vorbeai, după ce am priceput că trebuie să fie Draga Olteanu, după ce mi-am



George Cornea Specialist în toate genurile



Unul dintre cei mai prolifici autori de imagine (ajuns la regie, poate, și din pricina unei foarte bogate experiențe acumulate pe platouri), George Cornea are la activ două decenii de experiență operatoricească, «strînse» în câteva zeci de filme, foarte variate ca gen, ca stil, ca modalități de expresie, ca tot. A trecut cu dezinvoltură de la imaginea aerată din **Un suris în plină vară** la simbolurile grave din **Golgota**, de la «jocul» din **Nu vreau să mă înșor** (pe vremea în care colabora încă cu Alexandru Întorsureanu) la imaginea «de acțiune» din **Asediul**, de la «floricelile de câmp» din **Balul de simfonia seară** la florile de marmură din **Mihai Viteazul**, de la deschiderile metaforice ale **Barierii** la ecourile baladești din **Păcală**, film cu câteva pasaje imagistice deosebit de spectaculoase elaborate cu discernămint plastic. Nu cred că se poate vorbi, date fiind experiențele foarte diverse ale autorului, de un «stil George Cornea», dar meritul foarte important al operatorului este acela al seriozității artistice, dublată de o foarte bună stăpânire a mijloacelor profesionale. Mai bun și altfel decât «bun la toate», operatorul George Cornea s-a dovedit mereu, un cineast preocupat intensiv de aflarea celor mai potrivite modalități de expresie cinematografică, un foarte util și devotat slujitor al imaginii.

Închipuit-o, am încercat în virtutea acestor intenții să-i ofer toate datele despre care vorbeai. Faptul că s-a văzut ceea ce am dorit, nu poate decât să mă bucure. Dar nu întotdeauna poți fi convins că-ți reușește un personaj. De pildă, îl am acum pe Codrescu în Gaitany (**Scrinul negru**). Dan Pița l-a creat o sumă de gesturi, de mișcări, pe care simt nevoia să le completez cu alte detalii ce îl dezvăluie, căci personajul evoluează și trebuie să-l ducem mai departe, să-l definim mai exact. S-ar zice că e regie, dar din punctul meu de vedere nu este; eu înțeleg operatoria ca o atitudine activă, într-adevăr de creație, fără să ajungă o imixtiune, ci doar o continuare a decupajului cu mijloace proprii.

— Cum poate deveni periculoasă tentativa de a forma gustul estetic?

Sau, mai simplu, se poate ajunge astfel la calofiliile?

F.M.: Nimeni nu o face declarat, la urma urmei e o chestiune de gust. E drept, operatorii cad foarte ușor în capcanele scenografiei — căci există și asemenea capcane. Decorul trebuie să te inspire, să-ți creeze o stare. Nu pot lucra cu un decor care mă incomodează — și am un exemplu la îndemână — scenografia din **Orașul văzut de sus**. Scenograful trebuie să aibă o idee foarte exactă despre ceea ce se va filma (ca și operatorul...), decorul trebuie să aibă o unghiulație, să întindă într-un fel direcțiile luminii, lucruri care țin tot de plastica filmului.

— Despre stiluri de regie se vorbește mai des și mai ușor. Dar despre operator? De fapt, operatorii



Doi foarte buni operatori, într-unul singur, ideal: Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu. Amândoi, de la debutul îndepărtat în timp, au luat de câteva ori aparatul de filmat pe cont propriu: primul a semnat cindva imaginea unui film de mare vigoare plastică, precum **Comoara din vadul vechi**, al doilea și-a manifestat talentul pe partituri diferite, de atmosferă pregnant realistă (**Cartierul veseliei**) sau acuzat-poetic (**Canarul și viscolul**). Înainte, însă, de a-și despărți, pentru scurtă vreme, drumurile creatoare, ei au «pus» în imagini (împreună cu George Cornea) filmul lui Iulian Mihu și Manole Marcus **Viața nu iartă**, un adevărat regal operatoricesc. Drumurile celor doi operatori aveau să se reîntâlnească repede, spre binele filmului românesc. Reîntâlnirea a însemnat tot atâtea victorii ale artei imagistice: **Felix și Otilia**, **Trecătoarele iubiri**, **Alexandra și internul**. Completându-se și stimulându-se reciproc (ce exemplu mai bun decât invenția unui procedeu cinematografic inedit, brevetat ca atare, denumit «graphis-color»?), cei doi foarte buni operatori deveniți unul, ideal, și-au câștigat renumele prin cultul și cultura mișcării de aparat, printr-un desăvârșit simț al ritmului cinematografic, prin unghieri și încadrături de mare finețe, printr-o forță percutantă de transmitere a ideii și de esențializare a atmosferei. Nu are niciun rost să încercăm a le afla, fiecareia, contribuția specifică: osmoza e perfectă, și artistul e unul, ideal.

Gh. Fischer și Al. Întorsureanu Cultura mișcării de aparat



au un stil sau se adaptează regizorului?

F.M.: Cred că lucrurile stau invers. Regizorul trebuie să-și aleagă operatorul. Prin asta vreau să spun că operatorul trebuie să aibă un stil.

— Aș dori să încercăm câteva delimitări. De pildă, operatorul Florin Mihăilescu mi se pare definit de un realism uneori foarte crud al imaginii. Și aș adăuga propensiunea spre observația socială și psihologică.

F.M.: Îmi este greu să dau un răspuns, pentru că eu însumi nu am încercat până acum să mă definesc, dar cred că ai dreptate. Am probat această nevoie — și obișnuință — a realismului, a observației directe, nesofisticate, atunci cînd mi s-a propus să fac un musical; pur și simplu nu am știut cum să



Călin Ghibu

0 afirmare decisă și elocventă



Printre cei relativ recent veniți în breasla operatorilor, cu tinerețea sa incitantă și nu lipsită de mistere, este Călin Ghibu, al cărui debut, în urmă cu cinci ani (trec anii, trec lunile-n goană...) înseamnă o afirmare decisă și elocventă. Filmul în cauză nu va rămâne, probabil,

în istoria cinematografului românesc ca un moment de referință. Nici ca film de aventuri, nici ca film psihologic, **Șapte zile** nu are (în ciuda unor calități regizorale sigure) șansa duratei. Va rămâne, însă, ca moment de referință, imaginea acestui film. Dintr-un motiv simplu și la îndemână: ea a fost principala sursă de atmosferă a peliculei, principalul element de suspens, principalul factor dinamizator al acțiunii. Performanța, s-o recunoaștem, nu este la îndemina oricui. Operatorul a rămas, în continuare, partener de gând și de fapt artistic al regizorului Mircea Verolui, și din această colaborare a rezultat un film de tulburătoare frumusețe plastică cum este **Dincolo de pod**. Elaborată cu rafinament, imaginea nu a lăsat nici o clipă senzația de «făcut» ci, dimpotrivă, a mers aplicat, funcțional, de la sine parcă, pe gândul regizorului, izbutind să dea glas, glas de ființă, fiecărei pietre din burgul medieval înfățișat pe ecran. Tentația simbolului, la rându-i, a funcționat ireproșabil în acest film de o frumusețe vie, captivantă. Dincolo de aparatul de filmat, știm, este un operator cu vocație de poet... Vocație pe care i-am simțit-o bine și în **Minia**, deși, regizoral, filmul n-a avut scilpire. Poetul-operator era, însă, acolo...

fac, nu aveam poate destule date, dar cert, am avut senzația că aș debuta din nou, pentru că era cu totul altceva decât făcusem până atunci și îmi cerea alt gen de imagine.

— Cum se constituie stilul unui operator?

F.M.: Cred că la nivelul modului de iluminare. Și asta decurge din felul în care citești scenariul. Primul contact cu dramaturgia filmului îți creează o stare, un înveliș — o alveolă a subiectului. Până la fărâmairea și re-crearea acestui subiect trebuie găsită cheia generală a filmului care naște cheia de iluminare. Aici este zona de frontieră între branșe — regie și imagine. Suma stilurilor de iluminare și proporția lor constituie cheia filmului pentru operator — foarte simplu spus.

— Aș risca încă o presupunere stilistică în ceea ce te privește: preferi filmul de actualitate?

F.M.: Prefer tipul de scenariu care să-mi dea posibilitatea unei complexități speciale, în sensul aceluia realism despre care vorbeam; asta nu exclude filmul de tip «retro» — ca **Ediție specială**, făcut în cheie realistă și cu grijă pentru detaliul social și psihologic. În general îmi place să am foarte multe elemente la dispoziție, un stoc masiv de informații pe care să le ordonez. Personajul îți vine preconstruit prin dialog, prin acțiune, prin datele regiei. Din păcate, de multe ori operatorul este scotocit ceva mai mult ca un tehnician. Și trebuie spus că, din nefericire, mulți dintre noi tind să fie simpli tehnicieni, adică nu-și doresc mai mult.

De la **Gaudeamus igitur** încoace... și încolo, Nicolae Girardi s-a afirmat ca un harnic operator de imagine al studiourilor noastre alcătuiindu-și în timp o filmografie amplă, cu numeroase și diverse filme la activ. Sînt cîteva «accen-

te» în drumul său creator (inegal și sinuos) asupra cărora se cuvine să insistăm. Iată, de pildă, filmele **Malvinei Urșianu**, **Gioconda fără suris** și, apoi, **Serata**: reușita unor prim-planuri psihologice (fapt determinant al reușitelor de ansamblu) se datorește în mare măsură operatorului, care a știut să se apropie de personaje cu tact și discreție, izbutind să rețină semnificative clipe de adevăr omenesc: iată, apoi, filmul lui Lucian Bratu, **Drum în penumbră**: din nou, revelațiile psihologice se fac prin intermediul unui bun observator al vieții, atent la nuanțe, la tonuri, la umbre și penumbră... Iată, în sfîrșit (pentru a ne opri la cîteva exemple-limită), atmosfera șantierului din filmul lui Sergiu Nicolaescu, **Zile fierbinți**: viața este «ca-n viață», munca este «ca-n viață», oamenii sînt «ca-n viață», operatorul s-a priceput să strîngă în imagini glasurile și culorile vieții... N-am reamintit decât cîteva momente ale unei filmografii laborioase: Nicolae Girardi s-a dovedit de-a lungul unor ani mulți, un interpret fidel al creației regizorale și poate că tocmai în această «supunere» conștiințioasă (dar nu și oarbă) stau principalele sale virtuți.

Nicolae Girardi

Clipe de adevăr omenesc



— Și atunci, cum îți explici această masivă migrație din ultima vreme a operatorilor spre regie?

F.M.: Prefer să nu răspund încă la întrebarea asta, dar nu cei care au «migrat» sînt operatorii-tehnicieni.

— Totuși aș dori să discutăm puțin despre colegii de generație în ale operatoriei, chiar dacă unii dintre ei trebuie scotociți deja regizori. Vreau să încercăm să-i definim stilistic — cît ne vor ține puterile, căci nu prea avem material bibliografic...

F.M.: Este o întrebare dificilă care trage după ea un răspuns dificil, mai ales în condițiile unei conversații. Colegii mei merită din plin analize serioase și ample, iar un



Ion Anton

Semne particulare durabile



Prezența pe generice a operatorului Ion Anton este rară, a devenit aproape accidentală, lungi perioade de absență de pe platouri au împiedicat afirmarea sa plină și consecventă. Din acest punct de vedere, s-ar putea considera că n-a contribuit decât într-o mică măsură la

tabloul de ansamblu al imaginii de film românești. Dar nu putem uita că odată, cîndva, a semnat imaginea unor filme ca **Anotimpuri** și **Ultima noapte a copilăriei**... Aceste două filme mai vechi ale lui Savel Stiopul sînt suficiente pentru ca autorul imaginii lor să fixeze pe ceea ce numeam «tabloul de ansamblu» al reușitelor operatoricești un semn particular, durabil. În cel dintîi film, anotimpurile personajelor și-au găsit în imagine expresii dintre cele mai convingătoare, de la dinamismul și exuberanța vîrștelor dintîi pînă la liniștea și împăcările vîrștelor de pe urmă. În al doilea film, operatorul a prins în imagini, cu multă sensibilitate și realism poetic, însuși freacățul de gînd al adolescenților aiași la ceasul «ultimelor nopți ale copilăriei», însoțindu-le drumurile de viață, neliniștile și căutările, cu un ochi cinematografic atent, pătrunzător, deloc stînjenitor. Dacă memoria nu mă înșală, s-a vorbit atunci de un «nou val». Dar memoria s-ar putea să mă înșele. **Elixirul tinereții** n-a ajutat-o cu nimic, Ion Anton este un operator parcimonios, doar semnele de pe «tabloul» nu pot înșela pe nimeni, ele rămîn.

studii profunde asupra artei lor ne va spune mai mult decît concluzia formulată îndeobște în finalul exegezelor, și anume că «avem o școală serioasă de operatori» — lucru adevărat, dar care cred că trebuie argumentat mai mult.

— Exact acest lucru l-aș dori acum...

F.M.: Comună acestei «școli» este cred, **eficiența**, un cuvînt ce ține mai puțin de critica de artă. Aceasta se verifică pe două planuri: o stăpînire serioasă a mijloacelor operatoricești de către adevărate personalități, bine conturate, iar pe de altă parte, operatorii generației '70 își concretizează, ca să zic așa, gîndul artistic cu o mare economie de mijloace, în filme în care prezența lor se simte mai puternic decît altădată.

— Am putea totuși să concretizăm prin individualități aceste afirmații generale?

F.M.: Aș începe cu Iosif Demian, care este pentru mine un capitol separat. Este un operator cu un ambitus foarte mare. În **Nunta de piatră**, îl găsești rezonînd în registre atît de deosebite ca cele ale lui Pița și Verolu, realizînd perfect coliziunea stilului propriu cu cele două conformații regizorale. La Pița s-a arătat mai tentat de poezie, operatoria a fost sublimată, la Verolu s-a arătat mai mobil ca tehnică — e drept că Verolu creează o anumită stare de exaltare pentru operator. În **Zidul**, pe de o parte, intens poetic, iar pe de altă strict formal, chiar speculativ — această «duplicitate» despre care vorbeam, se simte mai bine ca oriunde, pentru ca apoi, în



Ne-a părăsit în toamna aceasta, la datorie, în noaptea unui tragic accident. Împlinea douăzeci de ani de muncă pe platourile filmului românesc. Începuturile sale coincid cu un «cap de serie» al filmului de actualitate, filmul lui Liviu Ciulea **Erupția**: Gore Ionescu a prins

în imagini dramatizmul aspru al peisajelor insolite care însoțeau drumul spre adevăr al personajelor, desenînd, în alb și negru, culorile psihologice — deloc numai albe, deloc numai negre — ale «erupției» în oameni. Tot cam pe atunci, în **Valurile Dunării**, peisajul împrumuta parcă ceva din febra descoperirilor umane, flăcările erau nu numai ale fluvului, flăcările erau în cei care păseau pragul dintre ere. Dintr-o filmografie bogată (de lung metraj și scurt-metraje) nu se poate să nu cităm, apoi, peste ani, contribuția remarcabilă a operatorului pe portativul comediei fantastice ale lui Gopo, de la **De-aș fi Harap Alb** la **Povestea dragostei**: erupții și valuri de culoare, de ritm, de mișcare, pregnanțe vizuale, impuse cu același simț al echilibrului care i-a caracterizat întreaga creație. Ne vom aminti întotdeauna cu respect și admirație de Gore, de dorința lui nemăsurabilă de autoperfecționare, nemăsurabilă în cuvinte și nici în unități de timp, pentru că timpul l-a întrerupt, neiertător, timpul...

Gore Ionescu

Pictorul peisajelor sufletești



Buzduganul cu trei peceți, să se plaseze în zona unui «academicism» foarte necesar filmului, de sub care irumpe adesea o mare inventivitate în modul de iluminare.

— Cînd spuneai că Verolu creează

o stare de exaltare pentru operator, te gîndeai probabil la ceea ce face Călin Ghibu în filmele sale?

F.M.: Da, tandemul Verolu-Ghibu reprezintă o situație specială în filmografia acestei generații. Despre Călin Ghibu ar trebui vorbit în termeni de strictă specialitate; «laic» spus, el este poate operatorul cu stilul cel mai particularizat dintre noi. Cred că este definit de preocuparea — dusă pînă la obsesie — pentru rigoarea compoziției și a mișcării camerei. Aș numi imaginea sa un «cinematografism» (ca să evit cuvîntul pictorialism) în care foarte



Imaginea filmelor semnate de Aurel Kostrakiewicz are, întotdeauna, rigoare și funcționalitate. Operatorul n-a urmărit niciodată «spectaculosul în sine», dar imaginile sale au servit mereu spectacolului filmic. Aceasta încă de la debuturile sale, când colabora cu Nicolae Girardi,

apoi după ce a început să lucreze pe cont propriu, într-un film ca **Globul de cristal** (metrajul mediu al lui Gheorghe Naghi), în care imaginile caracterizau cu discreție și poezie atmosfera sărbătorilor de iarnă, cu globurile lor de cristal cuprinzând lumi de vis ale copilăriei. Dintre creațiile care susțin în continuare filmografia operatorului Aurel Kostrakiewicz, ies în evidență câteva. **Răutăciosul adolescent**, de pildă, filmul lui Gheorghe Vitanidis, în care imaginile conferă pelsajului, frumoaselor locuri ale acțiunii, lumină poetică, în consens cu versurile lui Nichita Stănescu, din care imaginile respective parcă veneau. Mai aproape de prezent, în **Pe aici nu se trece**, operatorul a izbutit câteva cadre cu fior dramatic, frumos ritmate, în consens cu ritmurile vii, dinamice ale acțiunii și cu faptele de curaj ale personajelor. Consensul acesta dintre imagine și text, dintre imagine și liniile directoare ale narațiunii, ale conflictului este, de fapt, trăsătura dominantă, principalul semn de forță al operatorului, aflat acum la «ora» lui Vlad Tepeș.

Aurel Kostrakiewicz Un exemplu de seriozitate



greu poți găsi imperfecțiuni operatoricești.

— Aceste două cazuri mi se par totuși vîrfuri. Excepții. O generație înseamnă însă mult mai mult...

F.M.: Da, însă îmi vine foarte greu să spun fie și numai câteva cuvinte despre toți cei pe care îi consider colegi de generație. Pe de altă parte, nu ne-am propus, cred, o analiză exhaustivă a unei grupări artistice. Sigur că totuși, câteva nume care înseamnă ceva pentru cinematograful românesc din ultimii ani, nu pot fi uitate. De pildă, Ion Marinescu.

Calitatea unui operator de a fi «sigur» vine din capacitatea de a putea filma cu relativă ușurință, dar cu succes sigur, aproape orice gen cinematografic. Ion Marinescu face parte din această categorie, și a

trecut această probă, demonstrându-și calitățile în egală măsură într-un muzical ca **Mama**, în comedile din seria «bobocilor» sau în filme din registrul grav, ca **Proprietarii** sau **Vifornița**.

— M-ar interesa dacă vezi o legătură între calitățile operatoricești ale lui Dinu Tănase și Nicolae Mărgineanu și faptul că ei au abordat regia de film.

F.M.: Fie-mi iertat că voi încerca un «portret de grup» cu Dinu Tănase și Nicolae Mărgineanu, însă opțiunea lor pentru regie îmi oferă o nouă perspectivă asupra lor. Operatori excelenți, Nicolae Mărgineanu și Dinu Tănase au o trăsătură comună: arta de a nara în cadru. A povesti în cadru este în primul rînd o calitate regizorală, dar dacă acest lucru se întîmplă cu mijloace opera-



Ion Marinescu

Un acuzat simț al realului



Pe operatorul Ion Marinescu l-am cunoscut, practic, în **Vifornița**. Filmul lui Mircea Moldovan avea în el o iarnă grea și aspră, iarna era și în oamenii timpului evocat, chiar și în timpul evocat însuși, iar imaginea filmului a știut foarte bine să dea contururi materiale parcă, viscoalelor din oameni, viscoalelor din epocă, viscoalelor propriu-zise, cu geruri și spalme, strînge în iarna de pe ecran. L-am cunoscut, atunci pe Ion Marinescu ca pe un operator cu un acuzat simț al realului, cu aptitudini speciale pentru filmările în exterior, imaginea sa avea un dramatism conținut, implicat în dramatismul acțiunii. Poate de aceea imaginea sa din acest film rămîne, într-un fel, cea mai elocventă pentru posibilitățile sale. L-am simțit apoi participînd direct, la dezbaterile de idei a unui film ca **Proprietarii**, l-am simțit vibrînd în secvențele de la răscruce de ere sociale din **Stejar**, extremă urgentă, dar imaginile sale din iarna vifornitei au alunecat, parcă, spre... toamnă, tonurile s-au mai îndulcit în **Toamna bobocilor** chiar dacă bobocii, la rîndu-le, au avut de înfruntat o... iarnă. Într-un fel este firesc să fie așa, ținînd seama de natura filmelor la care a colaborat. Dar poate că numai într-un fel... De altfel, operatorul însuși, în **Pîtea**, și-a adus aminte de el cel dintîi, de el cel adevărat.

toricești (lumină, compoziție, cromatică, mișcare, etc.), «regia imaginii» se modulează după concepția regizorului, devenind un instrument de lucru esențial. În ultimă instanță, «regia imaginii» (în cazul operatorilor care au această capacitate) depinde de măsura pe care i-o acordă regizorul. Așa se explică faptul că unele filme ale celor doi operatori sînt atît de inegale valoric. Aș vedea cu mare curiozitate niște filme semnate tot ca operatori de Dinu Tănase sau Nicolae Mărgineanu, după câteva experiențe ca regizori de film. Oricum însă, nu pot să cred că nu-și mai iubesc meseria. Eu cel puțin nu văd cum m-aș putea despărți de ea.

— Mulțumesc, Florin Mihăilescu.

Paul SILVESTRU

operatorii



Ani la rând, n-am izbutit să-l simțim pe operatorul Nicolae Mărgineanu prin ceața unor filme șterse, de serie, la care a colaborat prin forța împrejurărilor după terminarea Institutului. Imaginea era corectă și atît. Doar în **Explozia** regi-

zorului Mircea Drăgan, am întrezărit o anumită tensiune a imaginii, în **Muntele ascuns**, al lui Andrei Cătălin Băleanu, un fior... și atît. Adevărată «explozie» a operatorului Nicolae Mărgineanu — era să scriem... a «muntelui ascuns» — s-a produs după înfrînirea cu regizorul Dan Pîta. Despre imaginea unui film ca **Tănase Scatiu** ar merita să se scrie (și se vor scrie probabil) cărți. Acest film, ale cărui reușite operatoricești (doar despre acestea e vorba acum, deși reușitele sînt multiple) îl așează printre cele mai importante succese ale imaginii de film românești și (să nu ne temem de cuvinte) mondiale, este, pentru operator, o «carte de vizită» seducătoare. Argumente? Profund elaboratele planuri-secvență de urmărire a personajelor, eclerajul desăvîrșit al ambianțelor, în măsură să sintetizeze culoarea psihologică a momentelor, cu tonurile și semitonurile lor, ritmul interior al gândului operatoricesc (în consens cu gîndul regizoral), în măsură să dilate și să comprime timpul, să-l subjuge, să-l materializeze... Și alte calități, și altele, ...preț de-o carte, nu doar de-un colțor de almanah. În **Profetul aurului și ardelenii**, dezlăntuit, intrat în ritmurile unei acțiuni trepidante și pitorești, determinînd aceste ritmuri, și-a validat concepția creatoare. Pînă la regia pe cont propriu nu mai era decît un pas...

Nicolae Mărgineanu

0 carte de vizită recunoscută



L-am simțit, mocnind, în **Partea ta de vină**: avea, încă de pe atunci, un simț de excepție al dramaticului, pe care aveam să i-l regăsim, dezvoltat, în **Dragoste lungă de-o seară**, și mai ales în **Răscoala**, filmul lui Mircea Mureșan, unde reușea să confere, parcă, apar-

tului de filmat (nu sîntem primii care o spunem) «privire ca de om, ca de ființă vie». Pentru Nicu Stan imaginea filmelor sale a fost întotdeauna compoziție, dar niciodată «compoziție în sine». Pentru Nicu Stan imaginea filmelor sale este mereu viață. Poate de aceea s-a înfrînit, încă de mult, cu Andrei Blaier, pentru a da viață aspirațiilor lui Vive din **Diminețile unui băiat cuminte** sau narațiunii poetice, profund realiste, din **Apoi s-a născut legenda...** Poate de aceea s-a înfrînit, peste ani, cu Manole Marcus, pentru a da viață tabloului puternic și adevărat de epocă din **Puterea și Adevărul**, sau pentru a desena cadre de mare elocvență picturală. Și poate de aceea, la «masa tăcerii» din **Înainte de tăcere**, filmul de debut al lui Alexa Visarion, a fost chemat același artist al imaginii care este Nicu Stan, pentru a concentra în cadre antologice cîteva dintre cele mai «sonore» (prin înălăuntrul lor) tăceri din filmul românesc.

Nicu Stan

0 luciditate dinamică



«Revelația» Dinu Tănase s-a produs în urmă cu aproape zece ani. De atunci, Dinu Tănase și-a afirmat vocația pentru meseria căreia i-a consacrat talentul și forța artistică. Cineast creator (devenit regizor dar «născut» operator),

autorul imaginii din **Prea mic pentru un război atît de mare** și din **Dincolo de nisipuri** a atras atenția de la început prin virtuțile estetice ale «scrisului» cu aparatul de filmat, impunîndu-se dintr-o dată în primul eșalon al creatorilor de imagine. A făcut să se vorbească, pe bună dreptate, despre «încercătura filozofică», despre «sentimentele» și «stările» imaginii cinematografice. Poate filmul de televiziune **Concert din muzică de Bach** să fi însemnat o aprofundare a căutărilor sale estetice, evidente încă din anii Institutului și din anii debutului pe marile ecrane. Oricum, irizările poetice din **Întorcerea lui Magellan**, filmul Cristiane Nicolae, i se datoresc, desigur, în mare măsură, după cum în filmul lui Andrei Blaier **Ilustre cu flori de cîmp**, i-am simțit, acuzat, calitățile creatorului de atmosferă, subliniate într-o a doua colaborare cu autorul «ilustratorilor», **Prin cenușa imperiului**, film de remarcabilă concizie tragică. În regizorul Dinu Tănase continuăm să simțim (și să căutăm), operatorul din el...

Dinu Tănase

Un creator de atmosferă





Anul trecut la Marienbad —
prototipul filmului care a
reabilitat memoria, înălțînd-o
la nivelul temelor fundamentale
în cinema. De la *Anul trecut la...*
nici viitorul nu mai e același, în film

Chipul memoriei

Cinema

Cu toată explozia, re-luată la anumite intervale de timp, a filmului science-fiction, cu toată puzderia de «amintiri din viitor», el, viitorul, nu reprezintă una din materiile prime de bază ale cinematografului. Și ale artei în general. Netrăit, «nelocuit», nu poate avea relevanță psihologică. Trecutul în schimb, depozitat în sertarele memoriei individuale sau colective reprezintă, poate mai mult decît pentru oricare altă artă, o adevărată grădină a deliciilor, de la cele îmbibate de cea mai pură substanță spirituală, pînă la cele mărunț comerciale. Explicațiile sînt multe și, în ordinea interesului, nu poate fi decît măgulitoare interpretarea lui Hanser, potrivit căruia cinematograful, care are aceeași vîrstă cu filozofia bergsoniană, era cel mai chemat să se mîdieze — cu foloasele implicate — după concepția modernă a timpului, «a căru trăsătură fundamentală e simultaneitatea și a cărei esență constă în spațializare». Și, continuă același: «Experiențe care înainte nu se puteau exprima decît într-o formă muzicală pot fi traduse în imagini vizuale». Acestea fiind zise, să conchidem că «chipul memoriei», așa cum ni-l restituie cinematograful, poate fi privit dintr-o multitudine de unghiuri, reve-

lațiile avînd încărcătura poetică sau filozofică îngăduite de altitudinea personalității cineastului. Simțind mereu alături umărul literaturii, nu se putea ca cinematograful să nu-și transfere și un anumit tip proustian de a deschide ecluzele memoriei, de a face loc năvalei trecutului în prezent, precum în cunoscutele filme ale lui Alain Resnais, **Hiroșima, dragostea mea, Anul trecut la Marienbad**, nu întîmplător realizate după scrierile a doi prozatori ai «noului roman», Marguerite Duras și Robbe Grillet. Dizlocînd prezentul printr-un bombardament al imaginilor trecutului, Resnais realizase performanța fuziunii timpilor, a topirii lor într-o mare infinită, vraja acestor filme avîndu-și rădăcinile tocmai în pluiterea personajelor de-a lungul granițelor inefabile dintre ieri și azi. Dar filmele cineastului francez au rămas ca experiențe de natură explicit intelectuală, ca provocări irepetabile, și posibile de lungi interpretări, în focul cărora pot fi aruncate și «da»-uri și «nu»-uri (ne amintim de ironiile unor comentatori ai anilor '60, aproape de **Anul trecut la Marienbad**: «X este căsătorită cu Y și își amintește de Z, sau poate este invers», etc.). Mult mai la îndemîna cinematografului îi este direcția prezent-trecut, a întoarcerilor către vîrstele trăite, pentru a găsi

acolo sensurile unei existențe ineluctabil încălțite de maturitate, puritate pierdută, protecție refuzată de prezent. Din această fascinantă și atît de omenească călătorie înapoi, întreprinsă cu diligențele genului ori ale cineastului, doar pur și simplu foarte talentat, s-au născut cîteva creații fundamentale ale artei noastre, a 7-a și multe, foarte multe filme, să le spunem, «de neuitat».

Ce altceva este misteriosul **Robeud (Boboc de trandafir)**, din **Cetățeanul Kane**, numele sîniu-țel din copilărie a atotputernicului personaj, nume a cărui taină ni se deslușește abia în finalul filmului, ce altceva este decît simbolul unei nemărturisite obsesii a celui «scurt și strălucitor moment» al frumuseții neîntinată, sacrificate de-a lungul unei existențe zguduite de patimi și ambiții enorme? Văzut astăzi, de la distanța anilor, filmul lui Orson Welles ne apare, într-un anumit fel, ca imaginea însăși a blestemului imposibilității de a uita. Pe cît de prevestitor de cutremure este **Cetățeanul Kane**, pe atît de tihnită, de împăcată cu sine însăși, pare călătoria în trecut a bătrînului medic din filmul lui Bergman, **Fragii sălbatici**. Infirmitudine parcă — poetic vorbind — fundamentala idee a filosofului: «nu ne putem scălda de două ori în apele aceluiași rîu», eroul bergmanian își re trăiește un trecut care, desprins de el, devine o materie a contemplantului, un spectacol repetabil ce își așteaptă mereu interpreții, prezentul însuși fiind marcat de graba de a deveni trecut. Tulburătoare incursiune a regizorului suedez degajă, din această interferență, sau, mai bine zis dispu-țat a timpilor, sensurile unei ne-bănuite, pentru puterile cinematografului, meditații despre viață și moarte, spaimă și acceptare.

Fără a atinge înălțimile unor semnificații dincolo de care se află, indubitabil, o cultură filozofică, multe alte, extrem de multe pagini cinematografice își datorează frumusețea și capacitatea de a emoționa datorită vizualizării unei nostalgii, evocării unor oaze ale neîntinării imposibil de găsit. Alinare sau o durere în plus, adăugate asprimilor prezentului, rememorările, cu ale lor o mie de fețe, străbat ecranul braț la braț cu tandrețea de toate zilele, cea cu care toți muritorii ne vedem trecutul, de pe care s-au șters toate culorile tari. Să ne amintim de grădinile de floarea soarelui pe care le revede, într-un somn furat, soldatul



Faceți cunoștință!...



sărbătorie de iarnă:

— Faceți cunoștință! — îi rugăm pe cititorii și pe cinefiliile noștri — cu acești oameni atât de dragi nouă, celor de la revista «Cinema». Sînt tehnicienii, muncitorii, muncitoarele care ne tipăresc revista. Fără ei — ca să fim sinceri — n-am fi. Ei ne «culeg», ei ne «montează», ei ne tipăresc, ei sînt primii noștri lectori, primii noștri critici, întîii noștri prieteni care ne ies în cale, pe

cale, pe calea cea mai complicată pentru ziarist, aceea a comunicării. Noi, ca ziariști, n-am putea trăi fără acești prieteni din tipografie, noi, ca ziariști, știm de mult lecția arghezieană că fără de tipograf nu prea are rost condeiul... Pentru ziarist — a iubi tipograful, primul om de lîngă creionul său, e o lege a firii sale și cel ce nu o încearcă nu e ziarist. Nici cinefilul nu poate sta în afara ei. Filmul, de mult, nu mai e doar peliculă și vedetă. Filmul e de mult, și el, frate cu litere, cu tiparul, prin întreaga sa literatură, de la o cronică de două rînduri la cele mai voluminoase istorii. Cinefilul, la urma urmei, e frate de sînge cu tipograful, frate întru aceeași artă a

ochiului și a minții, a sufletului înțesat de frumos și adevăr. Faceți, deci, cunoștință cu aceste rude bune ale dumneavoastră, ale cititorilor, ale meseriei dumneavoastră de cititori! Căci nu trebuie să vă gîndiți mult ca să vă dați seama că în măsura în care iubiți o revistă, în aceeași măsură sînteți legați de cei care o fac, în umbră, în noapte, fără alt zgomot decît cel din adînc, dar patetic, al rotativei.

Ne permitem, în numele cititorilor și al revistei lor, să mulțumim cu toată dragostea, prietenilor noștri din tipografie, pentru sufletul și înțelegerea cu care ne «scot» la

Chipul memoriei

din **Al 41-lea**, ca pe tot atîtea «zăpezi de altădată», de îndrăgostiții filmului lui Istvan Szabo, **Poveste de dragoste**, care, pentru a-și apăra iubirea, au nevoie de ocrotirea amintirilor comune, de refugiu într-o copilărie tracasată cu un ghiozdan, o săniuță și un peș-

cișor. Ca și într-un alt film al aceluiași cineast, **Tatăl**, eroul se lasă în voia amintirilor într-un moment de răscruce, în pragul vârstei mature, cînd, «pentru a o lua din loc», va trebui să se despartă de ele.

Istoria cinematografului a demonstrat cu strălucire că filmul a găsit și alte căi de a face «prezent» trecutul, fără a apela la flashback-uri, fără a tîrî eroii pe drumuri

bătute, fără a găsi vreun echivalent vizual al timpului trecut, nici măcar făcînd din el o obsesie, ci doar înlesnindu-i infiltrarea în toți porii prezentului, lăsînd, întreagă, presimțirea ghearelor sale. În astfel de filme, unele de o răvășitoare forță, în care «le mort saisis le vif», ca să folosim o expresie împrumutată din dreptul patrimonial medieval, trecutul submerge existența prezentă, care devine, în a-



lumina soarelui, pentru hărnicia și talentul neprecupețite în truda și aplecarea lor pe manuscrisele și machetele noastre!

Le urăm un an bun, un an plin de succese spre cîntecul culturii noastre socialiste, ai cărei muncitori sîntem cu toții!

Le urăm — cum ne urăm nouă înșine — multe filme românești, multe, dar mai cu seamă bune, mai presus de toate frumoase ca adevărul, la înălțimea minții, inimii și muncii lor!

● 1. Stan Olimpia ● 2. Dezvaldi Nadia ● 3. Petrescu Ioana ● 4. Călin Niculina ● 5. Bădițoiu Elena ● 6. Ilie Niculina ● 7. Pascal Corneliu ● 8. Peptan Adriana ● 9. Clonda Didina ● 10. Teodorescu Lucian ● 11. Niță Dumitru ● 12. Plăviță Constantin ● 13. Ciobotaru Ecaterina ● 14. Lefter Tereza ● 15. Marin Alexandrina ● 16. Antihi Irina ● 17. Manolache Florica ● 18. Istrate Dragomir ● 19. Petaru Steluța ● 20. Florescu Maria ● 21. Drăgan Constantina ● 22. Stan Duța Anastasia ● 23. Stoian Marin ● 24. Banu Măndița ● 25. ing. Spinei Mariana ● 26. Adarma Leonard ● 27. Anton Elena ● 28. ing. Balint Ioan ● 29. ing. Soare Marin ● 30. Preda Mariana ● 31. Gheorghe Dumitru ● 32. Cosma Ion ● 33. Manolache Dumitru ● 34. ing. Istrate Aurelia ● 35. Cojocaru Ion ● 36. Toloveanu Radu ● 37. Donescu Vasile ● 38. Toma Iulia ● 39. Turturică Tache ● 40. Stanciu Ion ● 41. Marin Elena ● 42. Wais Josse ● 43. ing. Greblea Marilena ● 44. Crețescu Eugenia ● 45. Marinescu Constantin ● 46. Ușurelu Mariana ● 47. Ioniță Vasile ● 48. Botea Dumitru ● 49. Popa Elena ● 50. Gligore Anghel ● 51. Paștea Aurel ● 52. Andreescu Ion ● 53. Pelcaru Vasile ● 54. Ișculescu Nicoleta ● 55. Nicodim Mihai ● 56. Presecan Vasile.

«CINEMA»

cest fel, doar o așteptare a morții. Ca într-o poezie de Apollinaire, ai cărei tineri eroi «vorbeau de trecut nu de viitor, prelungind astfel asceza care li exersa pentru moarte» («tous quatre de la classe seize parlaient d'antan, non de l'avenir») Maciek din **Cenușă și diamant** al lui Wajda, deși abia ieșit din adolescență, dar hărțuit de trecutul unui destin individual imposibil de acordat cu cel al

istoriei, are sentimentul că se îndreaptă spre o pieire de la care nimic nu-l poate sustrage, nici dragostea, nici prietenia. Acel zguduitor «îți amintești, îți amintești» din scena jocului cu paharele nu este decît unul din avertismentele morții sub care Wajda așază acest film în care trecutul nu are un chip anume. Îndreptare valabilă și pentru micul erou al **Copilăriei lui Ivan**, puținul trecut al băiatului

avînd deja forța nimicitoare de a anihila orice bucurie a vîrstei lui fragede. Între copilăria pierdută dar ascunsă în amintiri și oricînd gata să ne reprimească și copilăria interzisă, se întinde unul din arcurile sub care cinematograful explorează această mină nesecată, lucrarea memoriei.

Magda MIHĂILESCU



Călătoria, ultimul film al lui De Sica, sfîrșea printr-o ciudată coincidență cu lunga agonie a unei femei grav bolnave de inimă

toată lumea într-o ruso-franco-germană presărată cu cuvinte din toate limbile pămîntului pe care fără să le vorbească le înțelege totuși. «Ce mai e nou la București? — Ce mai e nou la Belgrad? Salutări lui Victor Iliu! — Salutări lui Purisa Djordjević!», cam la atît se rezumau dialogurile noastre la o ceașcă de cafea sorbită la Centrul de Presă, cu un ochi la ceas și cu altul la maldărul de dosare informative... Iată însă că în 1970, la Cannes, Colic mi-a apărut într-o postură nouă.

Era în dimineața dinaintea galei de închidere. Croazeta se zgribulea posac sub țîrliala mărunță a unei ploii care de două săptămîni încoace distrusese speranțele starletelor de a vedea fotografiate pe plajă în bîsău mono-chini, conform antologiei locurilor, o Brigitte Bardot candidă.

Marele public tinde să devină un public de cunoscători

La ultimul etaj al vechii clădiri a Palatului Festivalului (care de atunci încoace s-a metamorfozat într-un ultramodern exemplu de arhitectură în sticlă și aluminiu), în saioanele rezervate Clubului Presei, tocmai fusese anunțat Palmaresul, un palmares parcă mai aberant ca niciodată, permit bineînțeles cu fluierături vehemente sau cu dezabu-

Iarna la Belgrad se aprind luminile

De opt ani, Fest-ul belgrădean prosperă, reunind timp de zece zile ce-a fost mai bun în producția anului precedent. Filme clasate în topul esteticienilor, filme record la box-office, filme încununate cu premiul «Oscar»



În lumea festivalurilor cinematografice, breasla cronicarilor e ca o mare familie în care verișorii, risipiți în patru zări, se întîlnesc numai la «oca-zii», de mai multe ori pe an sau la mai mulți ani odată, cînd bucuroși să se revadă, le-ar place să stea la taciale numai că, prinși în vîrtejul ambianței, rareori apucă să împingă dialogul dincolo de preliminar.

— Saluuut! — Cei doi cronicari de naționalități diferite s-au zărit de departe în hall-ul unui cinematograf arhiplin. Își fac semne frenetice peste capetele multîmii și pornesc să-și croiască drum unul spre celălalt, jonglînd cu maldărul de buletine, pliante, fotografii și afișe, care le încarcă brațele. (În fiecare dimineață, la Centrul de Presă, din cazierul personal, tot mai neîncăpător, al cronicarilor acreditați, se revarsă

într-o cascadă de culori și miros proaspăt de cerneală tipografică kilograme de material publicitar, modernă «captatio benevolentia» destinată unei lecturi rapide și, inevitabil, coșului de gunoi).

— Hei, cum îți merge? Cei doi își strîng mîna cu efuziune și se îmbrățișează. — Ne-ai tras chiulul la Cannes! Știi că mă pregătesc să fac un film? Am auzit că tu... Ah, uite-l pe... Alte efuziuni, alte îmbrățișări — Vă cunoașteți?... Staaail Unde pleci? Hai să ne vedem după proiecția de la...

Îl cunoșteam așadar de ani de zile pe Milutin Colic, titularul cronicii de film al cotidianului «Politika», ziarul iugoslav cu cea mai veche tradiție și cel mai mare număr de cititori, un bărbat cu un cap mai înalt decît restul muritorilor, cărunț dar cu alură sportivă și gesticulație de meridional, întotdeauna surizător și afabil, gata să converseze cu

zată resemnare, potrivit temperamentului fiecăruia. Cînd spiritele s-au mai potolit, Colic s-a apropiat de grupul în care mă aflam împreună cu francezul Marcel Martin, polonezul Boleslaw Mihalek și italianul Lino Micciche: «Prieten, ne revedem în ianuarie la Belgrad. Organizez un mare festival al festivalurilor, considerați-vă invitați de pe acum!» — Dar e o nebunie, a exclamat Micciche. Venetia tocmai a sucombat, Cannes-ul de-abia se țîrle, toate Festivalurile sînt în criză (ca Director al Mostrei de la Pesaro, Micciche știa asta pe pielea lui), tocmai acum ți-ai găsit? Colic a zîmbit misterios: «FEST-ul meu are o formulă imbatabilă, o să vezi. Am făcut un mare pariu cu mine însumi, n-o să dau gres».

Si chiar n-a dat. Opt ani au trecut de atunci și iată că FEST-ul belgrădean continuă să prospere reunind în fiecare miez de iarnă

timp de zece zile, ce-a fost mai bun în producția mondială a anului precedent, filme laureate de Juriul marilor competiții internaționale dar și naționale, filme clasate în topul este- ticienilor și filme record la box-office, filme încununate de Oscar și filme recompensate de FIPRESCI. Dincolo de calitatea selecției, garan-ția succesului o dă însă publicul, sutele de mii de spectatori care au întâmpinat cu recunoștință inițiativa lui Colic și a cotidianului «Politika» (sub auspiciile căruia s-a născut și ființează în continuare FEST-ul) care de la o ediție la alta și-au maturizat gusturile și afinitățile. De fapt, paralel cu lansarea Festivalului și atra- gerea la Belgrad a celor mai sonore nume ale cinematografului mondial, pariul lui Milutin Colic viza și a- ceașă transformare a marelui pub- lic într-un public de elită. Ce poate fi mai minunat decât să vezi cum la **Providenta** lui Alain Resnais sau la **Do-De-Ska-Den** al lui Kurosawa, la **Pasiunea** lui Bergman sau la **Johnny a căpătat o pușcă** al lui Dalton Trumbo — filme dificile care acasă la ele sau în sălile circuitelor de artă și-au cîrît anevoie drum spre conștiința publică — belgrădenii iau cu asalt casa de bilete din pură pasiune cineațică, din dorința firească de a fi la zi cu ultimele noutăți dublate de posibilitatea verificării propriilor opinii în discuții purtate direct cu realizatorii sau cu cri- ticii ori măcar prin medierea mi- cului ecran unde pe toată durata Festivalului sînt programate zilnic ample interviuri și dezbateri cu prin- cipalii protagoniști.

Cea mai fascinantă prezentă a Fest-ului '72: Vittorio De Sica

1972.

N-am izbutit să ajung la prima ediție a FEST-ului, ci de-abia la a doua. Era un lanuare sticlos, cu troiene de zăpadă pînă la briu și dinspre Dunăre sufla exasperant cu o constantă demnă de o cauză mai bună, temuta «Koșava», un vînt piezic, pătrunzător cu o lamă de briceag. Pentru delegația italiană mai ales, tranziția de la soarele mol- com al Romei la acest climat cu rigori scitice se dovedea peste toate de brutală. În hall-ul hotelului «Metropol», Vittorio De Sica își îndemna soția, actrița Maria Mercader, la o plimbare în peisajul feeric la acei ceas de noapte al parcului Tas- majdan, aflat chiar în spatele hote- lului, pe locul unui cartier odinioară elegant, ras sălbatic la pămînt de bombardamentele covor din timpul celui de al doilea război mondial, cînd Belgradul a fost la un pas de a dispărea de pe hărți.

— Hai Maria, curaj — glumi De Sica — a supraviețuit Ovidiu geru- rilor de la Tomis... Apropos de curaj

— continuă el întorcîndu-se spre grupul de regizori și ziariști din jurul lui — n-am să înțeleg niciodată prin ce mister au învins romanii popoarele de la Dunăre, popoare așa de aprige și de dirze, pe potrivă unor meleaguri unde încă de pe atunci se înșurubau una într-alta două lumi, două civilizații — Orien- tul și Occidentul. Pentru voi, cei în cauză, e un truism, știu, dar pentru noi apusenii, este un adevăr care aici, la fața locului, izbește ca un reproș. Mi-ar place să fac un film pe tema asta, a egoismului istoric...

Venit să prezinte **Grădina Finzi-Contini**, magistrala ecranizare, lau- reată cu un Oscar, a romanului omo- nim al lui Giorgio Bassani, Vittorio De Sica avea să reia ideea la casa de cultură a tineretului, unde filmul lui i-a tulburat puternic pe specta- torii prin evocarea dureroasă a ani- lor ocupației fasciste a Italiei cînd teroarea și deportările zdrobeau destine, desființau familii. În dia- logul improvizat ad-hoc cu tinerii, regizorul a ținut să repete: «Dincolo de valoarea lui literară și cinemato- grafică, romanul lui Bassani m-a atras pentru că îmi permitea să arăt cum indiferența față de ce se în- tîmplă pe alte meridiane se întoarce mai devreme sau mai târziu împotriva-ne, ca un boomerang. Poate fascis- mism n-ar fi cuprins Europa, dacă încă de la prima lui înmugurire, în loc să aplice politica struțului, cele- lalte națiuni ar fi reacționat. Egois- mul istoric se plătește scump în epoca noastră. De altfel — a adăugat el, modest ca întotdeauna — cred că premiul Oscar a fost atribuit fi- lmului mai curînd pentru valorile lui morale decît pentru calități artis- tice».

În cele trei zile cît a rămas la Bel- grad, De Sica ne-a cucerit pe toți prin simplitatea și modestia cu care la incitarea obstinată a celor din preajmă, își rememora cei peste patruzeci de ani de carieră. Încon- jurat permanent de o adevărată «curte» de admiratori fascinați de verbul lui scilpitor, cineastul n-a sovăit să li se înfățișeze în postura, mai puțin academică, de pasionat al ruletei. Într-una din seri, după o altă lungă și furtunoasă întîlnire cu spectatorii, cineastul și-a trecut mi- nile cu degetele răsfrînte prin părul de un alb imaculat și, clipind strîn- gărește, a exclamat: «Acum, că mi-am făcut datoria de artist și cetățean, pot să-mi vînd sufletul puțin dia- volului, nu-l așa, Maria? Ce-ar fi să facem o ruletă? Andiamo — ne-a invitat el — deși pariez că iar mi-a golit nevasta buzunarul ca să n-am ce cheltui». Cazinoul hotelului «Ma- jestic» era plin. În penumbra ușor rosatică a salonului de joc, chipuri congestionate, crispate, fum, atmo- sferă tipică acestor lăcașuri patro- nate de fantasma oarbă a zarului cîștigător. «Iată o iluzie care în contextul epocii noastre, hiperra-

tionale — a zîmbit De Sica — dă tuturor cazinourilor din lume aerul unui decor de cinema și li transfor- mă implicit pe jucători în figuranții unui gigantic film despre patima distrigătoare a jocului cu hazardul. Va să zică — și-a continuat el ra- tionamentul — adică eu însumi de- vin figurant. Să zicem însă că am o scuză... mă documentez!

Adevărul este că, privit de la dis- tanță, printre oamenii acela fasci- nați de cifrele și culorile ruletei, fiecare cu feteșul și «sistemul» lui, uniți doar prin dorința frenetică de a- și lua revanșa asupra ghinioane- lor din viață prin norocul la zar sau la biluța ruletei, singurul în a-și păstra o expresie de angelică sen- nătate era De Sica. Cu chipul lui în care tinerețea și violciunea ochi- lor de un negru pătrunzător contra- ziceau, cu un fel de revoltă, dovada de senectute a pletelor colii, cu zîmbetul lui mereu îngăduitor, avea ceva din candoarea personajului principal din acel neuitat film **Miracol la Milano**. Nu puteam bănui că atunci, și acolo, îl vedeam pentru cea din urmă oară. Doi ani mai târziu, un atac de cord avea să-l secere la scurtă vreme după ce terminase ultimul său film **Călă- toria** cu Sophia Loren și Richard Burton care se încheia, printr-o ciu- dată coincidență, cu lunga și chinu- toarea agonie a unei femei grav bolnave de inimă.

Despre consecvență în artă, despre adevăr și mistificare

La aceeași ediție a FEST-ului, din delegația italiană a făcut parte și Giuliano Montaldo, autorul cele- brului film politic **Sacco și Van- zetti**. Cum nu izbutisem să-l văd la proiecția oficială, programată con- comitent cu o vizită la o nouă clă- dire a Școlii superioare de teatru și film din Belgrad, probabil cea mai frumoasă din lume prin designul ei îndrăzneț și viu colorat, i-am pin- dit urma la «Dom Omladine», sala unde se rula non-stop, pînă la ore mici, peliculele zilelor precedente. Cînd filmul s-a încheiat, pe la cea- surile două dimineața, Giuliano Mon- taldo care venea la rîndul lui de la o proiecție non-stop cu ultimele rea- lizări ale tinerilor cineasți iugoslavi, s-a suit pe scenă ca să spună cîteva cuvinte și dialogul încheiat spon- tan cu sutele de spectatori s-a pre- lungit pînă spre ziuă, transformîndu- se într-o pasionantă discuție de- spre noile modalități ale filmului politic, despre ideal și șansele lui de împlinire, despre nevoia omului modern de a avea un crez, despre consecvență și inconsecvență în artă, despre adevăr și mistificare.

Montaldo vorbea pe un ton apă- sat, dar cu acea solaritate a italie- nilor care știu să rămînă agreabili și cordiali în orice împrejurare, chiar cînd în joc sînt chestiuni de viață

și de moarte sau când în focul unei controverse spiritele încinse își azvîrlă săgeți otrăvitoare. Înalt, cu o siluetă de intelectual lombard, cva-
dragenar cu trăsături energice, ochi de un albastru palid, nas acvilin și o frunte enormă, prelungită adînc spre temple de o calvitate prematură, marcîndu-și cuvintele cu mișcări de o eleganță rafinată a minilor mari și puternice, Cineaștul își captivase auditoriul prin căldura și generozitatea calmă pe care o degaja întrea-
ga lui ființă: «**Sacco și Vanzetti** are o clară intenție polemică. Am vrut să demonstrez că nu a fost vorba de o simplă eroare judiciară, ci de consecințele firești ale **rasismului și intoleranței**. Povestea lui Sacco și Vanzetti s-ar putea repeta oricînd și în zilele noastre și de fapt ea se și repetă, sub alte forme sau în alt context, pentru că din nefericire intoleranța și rasismul nu au dispărut, iar balanța justiției continuă să fie înclinată, adesea de obscure pasiuni».

Cînd am ieșit din sala unde atmosfera se înfierbîntase, afară ningea liniștit, cu fulgi mari și grei. Perechi-perechi sau în grupuri, spectatorii s-au depărtat fredonînd cîntecul scris de Juan Baez, anume pentru **Sacco și Vanzetti**: «Here's to you, Niccola and Burt...» S-au depărtat înghițiți curînd de tăcerea vătuită a fulgurilor. Sub manta lui albă, orașul dormea fără vise.

1974.

A patra ediție a adăugat la tradiția celor șase programe paralele ale FEST-ului și un simpozion internațional (pus sub egida UNESCO) al criticilor, esteticienilor, istoricilor și sociologilor cinematografului, care de atunci începea a radiografiat de fiecare dată altă zonă din trupul cinematografului mondial contemporan, semnalîndu-i punctele nevralgice și, în măsura posibilităților, prescribind remedii. Pentru în-

ceput a fost luată în discuție o boală din păcate foarte la modă: **violența**. Cum se întîmplă în asemenea ocazii, specialiștii s-au scindat în două tabere, diametral opuse. Unii susțin că de la Homer și tragicii greci începe reprezentările artistice ale violenței nu i-au făcut pe oameni nici mai răi nici mai buni decît le era dat să fie, omuciderea și delinvența pătînd obrazul societăților și înainte de inventarea cinematografului. Alții consideră că o civilizație pusă sub semnul mass-mediei nu mai poate fi judecată cu criteriile aplicabile antichității și chiar secolului 19 și aduc în sprijinul acestei afirmații date și statistici implacabil acuzatoare. Poate că adolescenții borfași care la interogatoriu declară senin că au repetat întocmai gesturile văzute în cutare film sau cutare serial TV, sau criminalii care se miră că victimele n-au sucombat instantaneu «ca la cinema», reprezintă doar excepții din marea masă a spectatorilor. Dar dacă ei sînt excepții vizibile, marea masă este supusă și ea unei lente și implacabile tociri a sensibilității, unei asimilări a comportamentului agresiv, violent.

E adevărat, trăim într-o lume violentă de cele mai multe ori și a evita înfățișarea acestei dimensiuni a ei înseamnă a edulcora realitatea, a o denatura. Rămîne însă de văzut în ce măsură reflectarea violenței este disuasivă sau nu pentru spectator. Rămîne iarăși de văzut, de la caz la caz, cărui public se adresează cineastul, pentru că în prea multe culturi ale planetei noastre contradicțiile actuale nu se pot rezolva decît pe cale violentă. **Starea de asediu** al lui Costa Gavras, prezentat cu cîteva zile în urmă pe ecranul FEST-ului a fost deseori citat în sprijinirea acestei ultime teze. «Trebuie neapărat — să facem distincție — a declarat de la tribuna simpozionului însuși Costa Gavras — între transmiterea prin imagini violente a unei idei politice cu tîntă precizie, care are nevoie de o exprimare violentă pentru a incita publicul la o participare afectivă și între utilizarea gratuită a violenței ca adjuvant spectacolar al unor filme neutre din punct de vedere al implicării morale a regizorilor.» N-au lipsit nici glasu-
rile taberei adepților a liberului arbitru al creatorului. Numai că de aici și pînă la cultivarea violenței în sine, ca modalitate de protest anti-conformist împotriva establishment-ului nu mai e decît un pas. Un pas cu consecințe de cele mai multe ori tragice.

Simpozionul n-a făcut decît să teoretizeze cele două tendințe-cheie ilustrate la fel de bogat în Festival. De o parte, instrumentalizarea politică a violenței, de cealaltă violența ca mod de existență nihilist (**Sperietoarea** de Sam Peckinpah) sau ca prezentă feroce într-o societate de consum dezumanizat ca în **Eliberarea** lui John Borman. De o parte integrarea euristică a violenței, de cealaltă moda și anti-conformismul

dus pînă la autodistrugere. Aveam să asist la un asemenea trist exemplu de auto-desființare umană, de astă dată în plan real, și nu pe ecran.

În ultima seară a festivalului, după prezentarea triumfală a celui su-
perb poem **Noaptea americană** închinat de François Truffaut, iubirii lui de o viață: cinematograful, a urmat o recepție oferită de Primăria Belgradului. Truffaut se afla în Statele Unite, trimisese o telegramă de scuze și îl delegase să îl repre-
zinte, pe Jean Pierre Léaud, inter-
pretul actorului nevrotic din **Noaptea americană**, personaj inspirat de altfel lui Truffaut de însăși bio-
grafia acestuia. Întîmplarea a făcut să aștept mașina care urma să ne ducă la Primărie împreună cu Léaud și cu tînașa lui soție, un fel de umbră micuță și plîpîndă, cu cearcăne imense, viorii, de o slăbiciune mala-
divă cum mi s-a părut mie. Surexci-
tat de aplauzele care duraseră minute în șir, cînd după încheierea proiecției se urcase pe scenă să salute publicul, Léaud sporovăia febril: «Credeam că o să leșin de emoție. Tracul ăsta nenorocit, n-am să scap de el niciodată!» Privindu-l m-a frap-
pat dintr-odată fixitatea privirii lui, mișcările sacadate și ciudata rigidi-
tate a corpului. Parcă aveam în față un manechin și nu un om viu, deși aparent totul părea perfect normal. Cuprînsă de o sinistru bănuială, odată ajunși la Primărie, l-am căutat pe șeful delegației franceze, dar printre miile de invitați în smoking-
uri și rochii de seară, notabilități ale urbei și personalități ale vieții culturale iugoslave, cinești, zia-
riști străini, nu l-am găsit decît pe vanitosul Jacques Charrier, fostul «Monsieur Brigitte Bardot» cum con-
tinuă să-i spună lumea, deși au trecut 15 ani, de la divorțul lor. «Ai grijă de Léaud — i-am șoptit — nu-l lăsa să se atingă de alcool, mie-te teamă că a luat drog!» Charrier a ridicat nepăsător din umeri: «Ei și, e major, vaccinat... și pe urmă să-l păzească nevasta!»

A doua zi, pe la 8 dimineața, toc-
mai coboram în holul hotelului, cu bagaje cu tot, gata de plecare. La recepție era un vacarm de ne-
descriș. Deodată s-a lăsat o tăcere împietrită, nefirească. M-am întors și... în capul scăriilor apăruse o stra-
nie statuie vie: o fată monstruos de scheletică, îmbrăcată doar cu un slip, zîmbind absent, scîncînd înce-
tător: «Ajutați-mă!» Era soția lui Léaud. O ambulanță a salvării avea să-i transporte de urgență la spital pe amîndoi: ea în stare de șoc, el în comă de pe urma unor doze prea puternice de drog. Pentru Léaud, **Noaptea americană** se continuase trist, în propria lui existență. A scăpat cu viață numai printr-o minu-
ne. Dar și-o fi dat el oare seama că în lumea occidentală fantasticul bus-
siness al stupefiantelor e tot o formă de violență împotriva omului? Și că a i te face complice înseamnă a-i cădea victimă?

Manuela GHEORGHIU



Sacco și Vanzetti, o poveste adevărată care se repetă sub alte forme și în alt context și se va repeta cîtă vreme există rasism și intoleranță

După premiera
filmului
Pe aripile vântului,
New York Times
scria:

«Vivien Leigh
este atât
de frumoasă,
încît nu
mai avea
nevoie să fie
și talentată
și atât de
talentată
încît nu mai
avea nevoie
să fie
frumoasă»...



Amintirea unei amintiri: Vivien Leigh sau Scarlett



Cînd best-seller-ul american «Pe aripile vîntului» a fost publicat în Anglia, producătorul Selznick se hotărîse deja să facă un film după el.

Vivien Leigh, pe atunci actriță la un teatru londonez, a fost puternic impresionată de roman, dar mai ales de eroina principală. În seara premierei piesei în care juca, a dat fiecărui interpret un exemplar din roman și i-a spus impresarului că ea este interpreta ideală pentru Scarlett. Încetul cu încetul a devenit obsedată de Scarlett. Citea și recitea cartea, din scoarță în scoarță, învîta pasaje întregi pe dinafară. Impresarul, copleșit de insistențele sale, a trimis la biroul producătorului din New York un set de fotografii și aprecieri din presă la adresa ei. Răspunsul de mulțumire, destul de convențional a fost însoțit de urmă-

toarea telegramă: «Nu sînt entuziasmat de Vivien Leigh. Poate o să fie, dar pînă acum n-am văzut-o destul. După ce voi vedea filmul în care joacă, o să doresc s-o văd personal.»

Studioul MGM îl angajase pe Selznick și îl încredințase 1 250 000 de dolari pentru film (costul real avea să se ridice la 4 250 000 de dolari). Pentru rolul Rhett fusese angajat Clark Gable și se insistă ca Joan Crawford să interpreteze rolul Scarlett. Selznick s-a opus cu înverșunare și a declanșat cea mai spectaculoasă campanie publicitară pentru căutarea de talente, din istoria filmului.

Între timp, Vivien făcea tot ce putea să ajungă printre candidate. Dădeau probe, pe atunci, Bette Davis, Joan Fontaine, Paulette Goddard, Susan Hayward, Norma Shearer, Lana Turner, Loretta Young, Katharine Hepburn, Lucille Ball, iar

Vivien era o necunoscută la Hollywood. Deși șansele ei păreau practic inexistente, se încăpățîna să nu renunțe. Pe de-o parte personajul exercita asupra ei, în mod evident, o fascinație, pe de altă parte, știa că un asemenea rol putea să-i aducă consacrarea internațională.

La scenariul filmului lucraseră cei mai mari scriitori ai Hollywoodului, printre care și Scott Fitzgerald. Pentru rolul Rhett, Clark Gable îl înlocuise pe Gary Cooper și îl concu-rase pe Ronald Colman, Basil Rathbone, Errol Flynn și Leslie Howard.

Cînd Vivien Leigh a ajuns la Hollywood, grijile mari erau în continuare legate de Scarlett. Nevîrînd să facă nici-o concesie imaginii pe care o avea despre eroină, filmările începuseră fără ea. Iată că la sfîrșitul primei zile de filmare, la lumina flăcărilor, producătorul avea să-și



**Cine-ar bănuia că această minunată «image de neuitat» din
Pe aripile vântului ascunde marea și reciprocă antipatie dintre
Vivien Leigh și Clark Gable...**

găsească interpreta. Vivien n-a avut nevoie de argumente. Venind la Hollywood, singurul ei scop era să-l întâlnească și să-l convingă că ea este actrița de care are nevoie.

Tot drumul, pe vapor, în avion, studiase în oglindă «expresii», «pririri», «gesturi» ale lui Scarlett.

Efectul a fost mai puternic decât orice așteptare.

«Nu aveam să-mi revin niciodată din această primă impresie. În clipa în care am zărit-o, am știut că ea va fi Scarlett» — avea să spună mai târziu Selznick.

Pregătirile pentru probe s-au făcut în mare grabă. George Cukor, care văzuse în Anglia filmele Vivien Leigh și spusese: «Pare puțin statică și nu-i destul de arzătoare pentru rol», a acceptat s-o îndrume și n-a mai pomenit nimic de vechile lui păreri. Dacă în scena cu Munmy, deși nostimă și hazoasă, eroina păstra un aer ușor arogant, în confruntarea cu Ashley, Vivien era senzuală, fremitoare și strălucitoare. Cel mai impresionat părea Cukor. De luni de zile ascultase aceleași replici spuse de sute de actrițe și pentru prima dată era el însuși emoționat. Privind-o, descoperea sub aparența distinsă, grațioasă și manierată a eroinei, o stare nevrotică, nelămurită, erau, de fapt, două femei diferite care se confruntau.

Nu s-a putut abține să nu-i arate, chiar în acea noapte, probele lui Selznick. Entuziasmul a fost general, și nimeni nu s-a mai îndoit că Vivien Leigh va fi Scarlett O'Hara.

Începuseră deja probele de costume, de machiaj și lecțiile pentru dicție cu accent din sud, când s-a dat presei comunicatul tipic hollywoodian că Scarlett O'Hara va fi interpretată de «o tinăra a căruia tată este francez și mamă irlandeză, întocmai ca eroina», care a studiat în Anglia, Franța, Austria, Italia și care este căsătorită cu un avocat londonez.

Filmările au început la 26 ianuarie 1939. Vivien era entuziasmată de sfaturile lui Cukor și de fidelitatea acestuia față de carte. De multe ori regizorul a înlocuit replicile scenariului cu cele originale. Pe producător toate aceste intervenții l-au nemulțumit și a ridicat problema înlocuirii lui Cukor.

Pe de altă parte, Clark Gable era și el nemulțumit de regizor. Conștient de forța prezenței sale pe ecran, lui Gable îi lipsea încrederea în talentul lui de actor. Era chinat de gândul că Cukor se ocupă prea mult de personajele feminine și nu-i acordă destulă importanță.

Filmările au fost întrerupte și Cukor a fost înlocuit cu Victor Fleming. De această dată, Vivien Leigh nu s-a mai înțeles cu regizorul și pînă

fiecare moment liber să se ducă la Cukor și să-și lucreze cu el scenele. Același lucru îl făcea și Olivia de Havilland. Influența lui Cukor rămânea în felul acesta considerabilă. Fleming fusese operator, vinător și pilot de război. Înainte să se apuce de regie și se gîndea adesea să revină la vînătoare de tigri. El se concentra mai mult asupra spectacolului, decât asupra personajelor. Vivien își simțea eroina tratată cu superficialitate și sărăcită în această colaborare.

Pe Gable, Vivien îl considera lenes, lipsit de simțul răspunderii și de inteligență. Ea care ajungea în fiecare dimineață prima pe platou, și pleca seara, ultima, nu înțelegea cum Gable pleca la șase fix orice s-ar fi întâmplat ca un funcționar de rând; la rîndul lui, Gable era iritat de inteligența agresivă și înrîncenarea cu care lucra Vivien.

Zilele de filmare se încheiau, de multe ori, cu Vivien în lacrimi și cu Fleming în crize de furie.

Sam Wood a fost angajat să-l înlocuiască pe Fleming și să încheie filmările.

S-a hotărît ca premiera să aibă loc în Atlanta, la 15 decembrie 1939. Campania publicitară a fost la scara întregilor operațiuni care au însoțit filmarea. De la hirtia programelor, care trebuia să fie aleasă astfel încît să nu foșnească ca să nu distragă atenția în timpul vizionării, pînă la cutiuța cu arahide pe care o primea fiecare spectator la intrarea în sală. Totul a fost perfect regizat. Ziua premierei a fost declarată sărbătoare a statului Atlanta. Primăria a organizat trei zile de parăzi și sărbători. Locuitorii s-au îmbrăcat în costume de epocă. Costul biletelor care, oficial, era de 10 dolari a ajuns la 200 de dolari.

La aeroport, interpreții principali au fost întâmpinați de o fanfară de 40 de persoane cu uniforme, alături și fireturi, care le-a cîntat tot drumul melodia filmului «Dixie». Entuziasmul furtunos al premierei a fost urmat de baluri, recepții, banchete. A doua seară, avionul în care Vivien era încă năucită de vacarmul premierei, avionul care avea desenant pe aripi efigia filmului, a decolat din Atlanta.

«New York Times» scria: «Scarlett interpretată de Vivien Leigh este atît de frumoasă încît nu mai avea nevoie să fie talentată și atît de talentată, încît nu mai avea nevoie să fie frumoasă. Nici o actriță n-ar fi fost mai potrivită».

Vivien Leigh a fost desemnată cea mai bună actriță a anului 1939. Când Spencer Tracy i-a înmînat Oscar-ul, Vivien a luat microfonul și a mulțumit «domnului Selznick și tuturor colaboratorilor, mai ales Margarettei Mitchell».

*Traducere și adaptare din cartea
«Vivien Leigh» de Anne Edwards — de
Ileana MURGESCU*

Arletty

Portret pentru o aniversare

Arlette-Léonie Bathiat, zisă Arletty, născută, la 15 mai 1898, la Courbevoie și care a făcut înconjurul lumii în filmele lui Jacques Prévert și ale lui Marcel Carné, are azi 80 de ani și 47 de cinema. Dar refuză cu încăpăținare să și-i serbeze

Cinema

«Dacă te hotărăști să iubești ceva — scrie François-Marie Banier în «Le Monde» — înseamnă că ai și izbutit să înțelegi acest ceva».

Arletty îți cucerește inima, inima și mintea, iar după aceea nu te mai lasă. Indiferent dacă îi ești prieten sau un oarecare cetățean de pe stradă, pe Arletty nu o poți uita. **Amanții** (titlul original, «Hôtel du Nord») **Fric-Frac**, **Noaptea amintirilor** și **Copiii paradisului** rămân adevărate monumente pentru cei care n-au avut norocul s-o vadă în teatru. Această voce batjocoritoare, pătrunzătoare, melancolică, deraind de la un diapazon la altul ca să te facă să simți nuanța sau ca să-ți arate că-și bate joc de ea însăși și de lume, această voce a «strigătelor Parisului», această voce, ea singură, este un element esențial».

Această voce cîntă și este caraghioasă în același timp. Această voce atît de populară, cu accente de dispreț nu o dată, este pe gustul tuturor. Această voce a făcut celebre prea multe replici, ca să nu cităm măcar două: «Atmosferă, atmosferă! Da' ce, am eu mutră de atmosferă!» sau: «Garance. Mă numesc Garance...» Oh, misterul vocii ei cu registre infinite!!...

Frumoasă, fără îndoială frumoasă, frumusețea ei nu poate fi definită cu precizie. Avînd ceva de adolescent și de femeie totodată, ea se situează între amîndouă și de aici farmecul ei uni-



Arletty și Jean Louis Barrault, un cuplu nemuritor într-un film nemuritor: Copiii paradisului

versal. Poate că ne cucerește cu atît mai mult cu cît simțim deîndată, în spatele frumuseții fizice, inteligența și frumusețea spiritului. — «Arletty, nimic nu e mai rău decît nedreptatea» — «Ba da: dreptatea!»

O privire blîndă, pură, care intimidează, pentru că noi toți simțem niște impuri. Curioasă, uimită, ea joacă punîndu-și toată

ființa la bătaie, dar ca și cînd n-ar juca de fel. Jocul ei este imperceptibil și acest lucru ține de ritm, de umor. Totul e controlat. S-ar spune că se apară în permanență, chiar și cu risul. Dacă se apără, însă, sigur n-o face ca să se protejeze. Strident, risul ei este ca un șirag de perle pe care le azvirle pe caldarîm, unde ele își continuă goana săltăreacă. Dintr-o dată, vocea ei devine gravă ca să spună: «Raimu, cred eu, este cel mai mare actor francez în acest secol».

Ca și Raimu, Arletty a trecut de la comedie la tragedie. Ceea

ce spune despre colegul ei, se poate la fel de bine aplica și la ea: «Cînd ai o orgă ca asta în viața... există un geniu involuntar al actorului, ceva ce nu se poate învăța. El (Raimu — n.t.) n-avea nimic de făcut ca să transmită emoție. Emoția... emoția este unul din lucrurile cele mai rare de pe acest pămînt. Emoția nu se explică: o poți da sau nu. O porți sau nu în tine.»



**În spatele frumuseții fizice:
inteligenta și frumusețea spiritului**

Publicăm, în continuare, fragmente din interviul (apărut în același ziar), pe care autorul acestui portret l-a luat octogenarei Arletty.



Mi-am blindat ini-
ma când aveam cinci
ani. Mă puteai bate,
nu-mi pasă. Nu cu-
nosc nici ura, nici
ranchiuna. Este stupid să te răz-

buni: viața e mult mai puter-
nică. Dacă li se face un rău prie-
tenilor mei, nu iert, dar dacă
mi se face mie... Eu nu pot fi
atinsă, dar prietenia, marea prie-
tenie, este ceva grav. Foarte
grav: îți riști viața.

M-am născut în anul «aface-
rii Dreyfus» (1898), dintr-o fa-
milie de metalurgiști. Tatăl meu
lucra la tramvaie. Începuse ca
muncitor. Eu îi pun pe metalur-
giști deasupra tuturor. Pentru

mine, ei reprezintă aristocra-
ția...

Industria, banca, cheflii... am
cunoscut tot soiul de oameni.
Am lucrat în uzină. Dar ca să-ți
depeni amintirile sau să-ți istori-
sești copilăria, trebuie să te ții
tare. Altfel pici în melodramă.

Cu filmele mele am onorat,
totuși, rasa metalurgiștilor...
Dacă un artist sau orice ființă
omenească a reușit să emoțio-
neze un popor, acest lucru îl
consacră pentru totdeauna. Ori-
ce-ar face mai târziu, el nu mai
poate fi atacat.

Am făcut această meserie cum
eram făcută să fac cincisprezece,
douăzeci, treizeci de meserii.
N-aveam deloc vocația copilăiei
care visează să devină artistă.
Am intrat în teatru accidental,
spunându-mi: «O să rămân aici
șase luni». Raimu n-a fost nici
el un om de teatru, dar chiar
deloc. Poate pentru asta am ră-
mas acolo toată viața, ca și când
aș fi fost o debutantă...

Am învățat pe scîndurile sce-
nei. Când înveți meseria asta
prin picioare, ți se oferă o mică
scenă și apoi urci, urci, pe mă-
sură ce trec anii. N-am fost la
nici un fel de școală. N-am avut
nici un fel de maestru. Mi-ar fi
plăcut, poate...

Jocul actorului este o știință
intimă și personală. Ca și sufle-
tul! Pe care nu trebuie să-l uiți,
niciodată nu trebuie să uiți su-
fletul... Oamenii ca Jeanson și
Prévert aflaseră muzica actori-
lor. Ei au reușit să-i găsească
tonul.

Să te dezvălui cît mai mult cu
putință. Această dezvăluire dă
valoare unui actor. Nu izbutești
nimic, dacă nu mai poți să ana-
lizezi... Am admirat un actor
care poate că nu era de o mare
intelligență, dar pe el mă du-
ceam să-l văd cel mai des și am
avut norocul să joc în două
piese alături de el. Cred că Lu-
cien Guitry — ca și Sacha Guitry,
dealtfel — îl admira chiar mai
mult decît mine. E vorba de
Montel. Priveam fără să sesizez,
era insesizabil. Avea har: impos-
ibil de imitat.

Este o artă care te îmbogă-
țește enorm... Dar trebuie să
poți să joci toate personajele.

Unei debutante care venise să-i ceară sfatul:

În primul rînd, trebuie să-ți studiezi bine rolul. Să studiezi mult rolurile celorlalți. Să-ți slujești partenerul. Asta înseamnă a avea clasă în această meserie... Să nu întrebî niciodată cum să faci ca să joci firesc. Încearcă pe cît îți este cu putință să fii natural. După părerea mea, a fi firesc este să-ți spui că puțin îți pasă de părerea celorlalți.

Nu vorbește niciodată despre viața ei particulară. Maximum ce spune:

Dragoste pînă la nebunie? Să pun la bătaie, pentru ea, situația mea și tot restul? O să vă mărturisesc că acest lucru mi s-a întîmplat de două ori. Mi-am pierdut capul. Să fiu înșelată? Nu mă interesează: n-ai nevoie de un iubit ca să te înțelegi pe tine însuși.

Sacha Guitry îmi spunea: «Toată lumea, Arletty, joacă comedie. Toată lumea, mă-nțelegeți?». Eram împreună la un dineu. În timpul mesel, sub un pretext oarecare îmi spunea: «Privește-i cum joacă. Dar ce prost joacă!»

Dacă ați băgat de seamă... oamenii «joacă» la înmormîntări. Acolo există durerea brutală și durerea adevărată. Brutalitatea anunțării unei nenorociri. Dar după, e numai «reluare». Totul e fals.

Niciodată nu se lasă antrenată să spună ceva despre care vrea să tacă. Și sentimentele ei, gîndurile ei despre viață, despre oameni, despre meseria ei, ea le spune pe față:

Paul Morand? La ochi era mai chinez decît toți chinezii, iar picioarele-i erau atît de arcuite, încît căutai peste tot să-i zărești calul. Marele meu prieten era Marcel Herrand. Un nebulon după teatru. Îmi plac nebunii, chiar și cei după pictură! Nebunii... Azi ne cam lipsesc nebunii.

Întîlnirea ei cu Céline

După părerea mea, este scriitorul secolului. Dacă n-ar fi decît «Voyage au bout de la nuit». S-a născut cu imensul har al poeziei și al profeției. Nu vorbea niciodată de meseria lui.



La 80 de ani, viața e frumoasă zice actrița

Îmi spunea tot ce-i trecea prin cap, dar eu îi răspundeam vrute și nevrute. Nu simțea nevoia să braveze. Nu avea prieteni. Acest Céline era un sălbatic care însă detesta sălbăticia. Nu era deloc agresiv. Avea nevoie veșnic de o prezență feminină. E un caz, Céline... lubea singurătatea. Îi plăceau oamenii bizari, fenomenele. Sau indivizii care îi țineau piept. Eu cred că în ce privește geniile, ar trebui să nu știi niciodată nimic despre ele.

Aș fi putut să-l cunosc pe Proust prin Reynaldo, printr-o sumedenie de prieteni. La diferență de 20 de ani, era generația mea. Dar pentru mine, Proust... Zic și eu ca Céline: «E o literatură de om bolnav».

Știți, poate, n-am prea multă cultură, dar cultura pe care o am e foarte agreabilă!

Dintre femei, le-am admirat

pe Colette și Marie Laurencin, Aceasta din urmă îl marcase profund pe Apollinaire, dar acesta nu izbutise s-o marcheze deloc pe ea.

Prevert este un poet al cinematografului. Nu există decit doi: Walt Disney și cu el. Carné dirija, dar Prévert poetiza totul.

A ratat destule roluri. Slavă domnului, spune ea.

Au fost și roluri care i-au scăpat, dar acest lucru n-a marcat-o în nici un fel:

Cum ziceam colegilor care sufereau de prea mult trac: nu se moare din asta. Nu-i nici o catastrofă. De fapt, nu-i nimic. Un

mort pe scenă se ridică întotdeauna.

Mi-am trăit viața și mi-am asumat toate riscurile, chiar și riscul ochilor mei. Întotdeauna ai ceva de învățat, chiar și din necazuri. Oricum, am știut într-o bună zi că, într-o seară, pentru mine cortina va cădea pentru totdeauna... S-a sfârșit... Și chiar în seara aceea. Între timp... Să vezi oameni care se duc pe lună, să vezi aievea realizate visurile tale de Jules Verne, să-l vezi pe Armstrong dansînd pe lună, e ceva, nu? Dar eu n-am văzut — spune ea cu voioșie.

«Ea este la capătul cîntecului meu atît de sfîșiat» — scria Céline despre Arletty.

Cinste a profesiei ei, respectată unanim, cînd i se

amintește acest lucru, ea răspunde:

Poporul recunoaște pe unul dintre ai săi cînd a ajuns în vîrfurile scării, numai dacă l-a văzut urcînd treaptă cu treaptă.

Chiar și curajul de care dă dovadă, ea nu-l ia în serios:

Nu mi-e frică! Nu mi-e frică! În orice caz, nu mi-e frică de oameni. Mi-e frică de șobolani. O bandă de șobolani... Dar chiar și atunci aș încerca să-i farmec. Dacă aș vedea prea mulți deodată, mi-ar fi frică... Dar tot aș încerca să mă descurc.

Léonie Bathiat, zisă Arletty, dă dovadă de filozofie, dar nu și de înțelepciune.

La 43 de ani
cu Michel Simon
în *Circumstanțe atenuante*



**Jean
Paul
Belmondo:**

„Actoria se învață pe stradă“



Tatăl meu este sculptor, iar mama pictoriță.

M-am născut deci într-un mediu de artiști, dar n-am moștenit «talentul plastic»

al părinților mei. Numele meu este de origine italiană, căci bunicii erau italieni. Mi-am petrecut copilăria la Paris, în cartierul Denfert-Rochereau. Iubesc mult acest cartier al copilăriei și de câte ori revin la Denfert, îmi revăd cu plăcere colegii de clasă, dar mai ales de poze. Când eram copil, visam să devin clown. Mergeam la circ foarte des din cauza mamei care întotdeauna a iubit circul. La școală, împreună cu colegii, inventam mereu numere de clowni. Și-mi mai plăcea ceva: boxul. În curtea școlii participam la adevărate campionate. În mintea mea mă visam ori clown, ori un mare boxer.

Mulți actori le este rușine să recunoască plăcerea pe care le-o fac publicitatea și publicul. Eu recunosc că întotdeauna mi-au plăcut. Sigur, asta nu înseamnă că, dacă mă plimb pe stradă, vreau ca toată lumea să întoarcă capul după mine. Cred însă că «a fi într-un spectacol» (fără nici o urmă de cabotina) înseamnă și «a iubi aplauzele». Nu alerg după glorie și niciodată nu am dorit ca numele meu să fie scris pe afiș cu cele mai mari litere. Când am decis să devin actor, nu am vrut decât să fiu un actor bun. Fără falsă modestie, pot spune că nu m-am gândit nici o clipă că voi deveni vedetă. Doream doar să aud murmurul sălii, să joc un personaj... Hotărârea de a deveni actor, am luat-o la 16 ani...

În conservator, profesorul meu de actorie, Pierre Dux, mi-a spus că nu voi putea niciodată să țin în

brațele mele o femeie, pentru că toată lumea va râde. Eram sortit rolurilor de valeți debili. Dacă aș fi avut complexe, desigur că acum eram distrus... Când l-am reîntlnit pe Dux, mi-a mărturisit că e mulțumit de reușita mea profesională. Adevărul e că actoria nu se învață într-o sală de conservator, ci pe stradă. Trebuie să știi să privești în jurul tău. Actorii bătrâni mereu spun asta. În studenție mă plimbam foarte mult pe străzi. Seara făceam înconjurul Parisului pe jos, și din tot ceea ce vedeam în jurul meu, am învățat imens. Când îmi pregăteam un rol pentru scenă, mergeam noaptea jucându-mi rolul. Lumea probabil credea că sînt nebun. Am încredere în școala străzii. Aici am învățat dialoguri (pe care le-am folosit mai târziu), aici mi-am găsit tipurile umane interpretate...

memoria
actorilor

«...mă
visam
clown
sau
boxer»

Întotdeauna există actori al căror joc ne marchează. Dintre actorii francezi cel mai mult mi-au dat de gândit Jules Berry, Michel Simon (cînd eram tînr), Gabin și Brasseur. Apoi au fost americanii: bineînțeles Gary Cooper, Humphrey Bogart, Errol Flynn.

Gary Cooper avea ceea ce este extraordinar pentru un actor de cinema: degajare, relaxare. El nu juca tipul degajatului, era astfel, reușind totodată să-ți însuflească forță și timiditate. Pentru Cooper, acest amestec de forță și timiditate pe de o parte, sensibilitate și duritate, pe de altă parte, constituiau prin amestec o adevărată forță magică, cu care a știut să realizeze un «dur fragil».

Dintre actorii de azi îl admir mult pe Lee Marvin. Pare făcut dintr-un oțel pe care nimic nu-l poate frînge. Îmi mai plac: Marlon Brando, Robert Mitchum, Rod Steiger, James Dean, Montgomery Clift.

Cînd filmez, improvizez mult. În general, prefer ca scriptul să fie cît mai redus. Un actor poate face cinci sau șase filme pe an, dacă vrea. Un autor nu poate să scrie același număr de scenarii. Puterea de invenție are în acest caz limită. Cinematografia franceză suferă de această lipsă de scenariști, fapt datorat, cred, ambiției regizorilor de a face totul — scenariu, dialoguri, regie. Scenariile lor nu sînt deloc cizelate.

Pot recunoaște cu sinceritate că am făcut pînă la ora actuală 56 de filme, dar nu 56 de capodopere. Sînt întrebare adesea: De ce-ai făcut acest film? — Pentru că la început povestea, cartea erau bune. Aș fi putut desigur să fiu mai sever la debut, dar cînd ești la începutul drumului nu-i deloc ușor! Tot așa cum aș fi putut spune: «am șansa de a fi jucat «A bout de souffle», care este un film mare, care place și criticii și publicului (lucru atît de rar) — deci, mă-nchid în casă și aștept să mi se propună ceva la fel de bun.» Dar acționînd astfel, probabil că n-aș fi ajuns niciodată Belmondo de azi și nici n-aș fi ajuns să fac *Pierrot le fou* sau *La sirène de Mississippi*.

Revenind la erori. Ți se dă la un moment dat să citești un roman. Ți place și-l accepți. Intervin însă cei ce se ocupă de adaptarea romanului pentru ecran (pentru mine unii din cei mai periculoși oameni din cinematografie) și distrug totul. Acum nu mai accept să joc într-o ecranizare decît după ce citesc scenariul.

M-am bucurat întotdeauna cînd am putut alterna drama cu comedia. Acest din urmă gen, după părerea mea, este cel mai dificil, a fost și genul în care am debutat. La Conservator n-am jucat niciodată un text de dramă. Un actor e făcut pentru a fi văzut. Un pictor, un sculptor.



tor, un muzician lasă o operă. Opera unui actor este arta momentului.

Mi se spune adesea: «**Ar trebui să faci altfel de filme**». De acord! Iau producția franceză a anului, o pun în față și spun: «**Ce-aș fi putut face din ceea ce n-am făcut?**»... și nu găsesc. De aceea nu regret nimic. Până în prezent, tot ce mi-am propus să fac, am făcut. N-am ținut cont de bariere. Poate că am fost ajutat și de faptul că am luat viața așa cum e. Și încă ceva: nu trăiesc în palate și n-am o viață de vedetă. Pentru mine filmul înseamnă în principal, prezență. Și mai e ceva. Dacă e vorba de film, trebuie să-nveți că lucrul cel mai important al prezenței tale e privirea. E imposibil să faci carieră cinematografică dacă nu știi să privești. Și nu mă gîndesc la «ochi frumoși», ci la faptul că numai o privire vie depășește pinza ajungînd la spectator. O privire ironică, rea sau languroasă, dar vie. Dacă vrei, o expresie a momentului istoric respectiv. O vreme, roman-

tismul ochilor albaștri bulversa sălile de cinema. Azi, privirea dură e la loc de cinste. Lee Marvin, de exemplu.

Cînd ești așa, un fel «de bun public», cînd lumea se deplasează ca să te vadă, cînd plătește, cînd ești actor, spre deosebire de un scriitor, sau un pictor — aparții «momentului».

*

Am putut întîlni regizori care încep prin a-și tortura actorii, prin a le critica intonațiile, prin a-i modela fizic după bunul lor plac. E cea mai bună metodă pentru a distruge un actor. Dacă nu e în întregime personajul de care ai nevoie, cine te obligă să-i dai rolul?

Pentru mine, întîlnirea cu Godard a însemnat totală libertate. A fost o minunată lecție care nu s-a mai repetat. În prima zi de filmare la **Cu sufletul la gură** am intrat într-o cabină telefonică iar Godard mi-a spus: «**Bun, acum spune ce vrei!**».

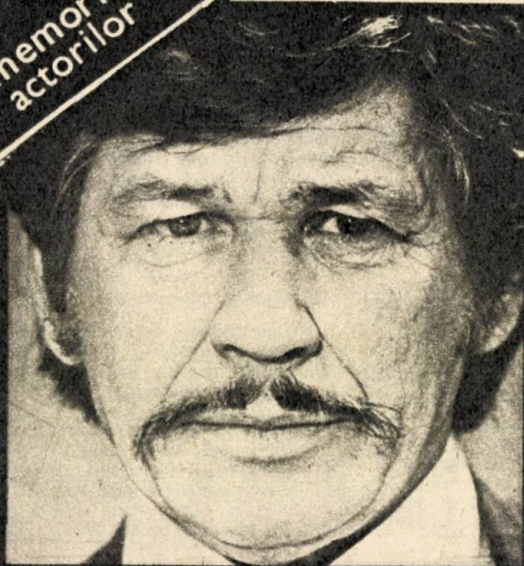
apoi «**Gata, nu mai am nici o idee așa că putem pleca**».

Eram deconcertat, pentru că nu aveam prea multă experiență cinematografică. Nu știam ce filmez. De fapt, nimeni nu știa, cu excepția lui Godard poate. Cînd am lucrat la **Pierrot le fou**, starea de spirit a fost aceeași. Nu l-am văzut niciodată tatonînd. Era foarte precis. Aș fi vrut să continui astfel, dar numai Godard a reușit cu adevărat acest stil de film: o improvizație brodată pe scheme solide (un fel de comedia del'arte, dacă vrei).

Nu-mi dădeam seama filmînd **Cu sufletul la gură** că am participat la unul din cele mai importante momente ale cinematografului modern. Mai mult chiar, mi se părea că niciodată nu va ieși un film din toată povestea aceea. A doua zi după premieră, m-au sunat toți cunoscuții. A fost cea mai mare surpriză a vieții mele.

Azi privirea
«dură»
e la loc
de cinste:
Lee Marvin,
de exemplu





Charles Bronson

Cum poți ajunge Mr. Majestic?

Mr. Majestic nu putea rămâne mai prejos. Respectiv Charles Bronson nu putea rămâne în afara acestui val al memorialistici ce bîntuie lumea filmului, de la actori la regizori, de la producători la scenariști. Numai că această super-vedetă ajunsă la film, după cum vom vedea, datorită întâmplării și nevoii de bani, nu prea se simte în largul său atunci cînd e vorba de scris. Bronson preferă jocul privurilor sau al pumnilor sau chiar al mingierilor — atribute cu care de altfel ne-a cîștigat de partea sa. Totuși viața sa artistică nu putea lipsi dintre aceste documente ale istoriei recente a cinematografului pe care le constituie memoriile actorilor. Această ciudată absență a fost deci remediată de un gazetar american, mare admirator al stilului dur bronsonian, pe nume Steven Whitney. Așa după cum autorul menționează în prefața volumului apărut în 1975, la «Dell Publishing Co. Inc.», el a intervievat în acest scop sute de persoane care l-au cunoscut pe Bronson înainte și după ce a devenit vedetă; a văzut toate filmele făcute de actor de la prima sa apariție pe ecran pînă la cele care i-au asigurat faima internațională; a parcurs tot ceea ce s-a scris în Statele Unite despre filmele sale, ca și declarațiile sau interviurile actorului. De altfel autorul mulțumește în aceeași prefață unui număr nu mai mic de 63 de persoane care i-au acordat asistență pentru scrierea biografiei lui Bronson. Din acest volum am selectat și adaptat cîteva fragmente, pornind și noi pe urmele ascensiunii unui superstar.

Cinema

«În casa mea părintească nu exista dragoste. Eu eram unul dintre cei 15 copii și singurul contact fizic pe care l-am avut cu mama de la vîrsta de la care sînt apt de memorie a fost atunci cînd mă lua în poală ca să-mi omoare pîdunchii».

«Eram un flăcău, cînd lucram în mină. Luam lopata și curățam locul cu mîinile și tot noi eram cei ce puneam dinamită. Zilnic mă prezentam voluntar să scot afară tot praful de cărbune și toate resturile. Trebuia să te strecoari pe lingă pilonii care susțineau coridoarele care adesea nu aveau o înălțime mai mare de 1,20 m. Cînd trebuia să scoți cîte un pilon, erai avertizat cu cîteva clipe înainte de prăbușirea care se va produce prin zgometul făcut de ruperea suportelor din lemn care se spulberau asemenea unor gloanțe în toate direcțiile în timp ce acoperișul și pardoseala se zgîlțiau din răsputeri».

Am selectat aceste citate din interviurile acordate de-a lungul anilor de către Charles Bronson pentru o presă care nu se putea mulțumi doar cu biografia succesului artistic al actorului, ci avea nevoie să arate și de unde a pornit acest actor ce poate fi numit pe drept self-made. Există mult adevăr în poveștile despre copilăria grea a familiei părinților lui Bronson, și ele au alimentat din plin, potrivit stilului presei americane, biografia senzațională a actorului. Copilăria și tinerețea lui Bronson au fost într-adevăr grele.

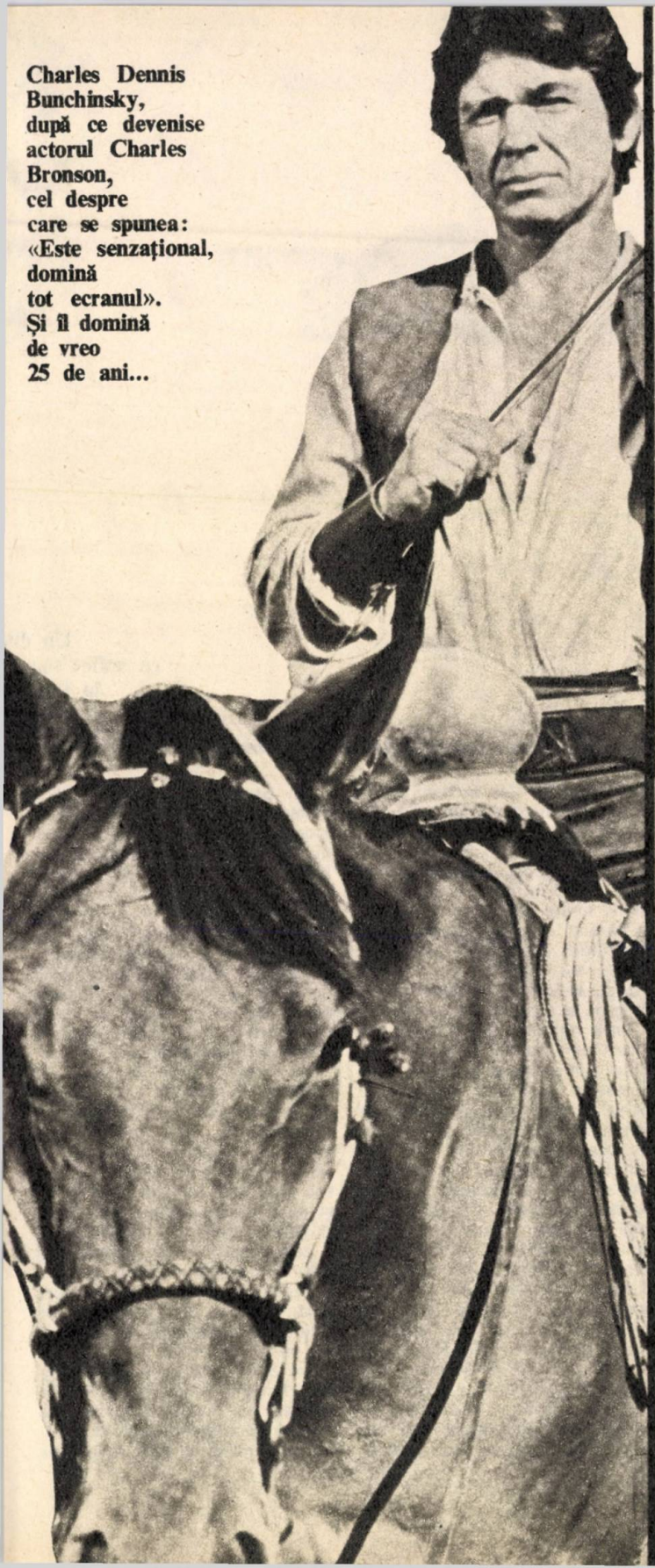
Iată cum pune în pagină autorul volumului cîteva detalii privind copilăria și mai apoi adolescența actorului:

«Imigranți sosiți în Statele Unite pe la începutul secolului nu prea știau ce fel de viață îi așteaptă.

Mulți dintre ei nădăjdiau să-și găsească aici liniștea, sperau să afle un loc unde să poată lucra și să-și crească copiii. Ei veniseră în America crezînd că sosesc pe pămîntul fîgăduinței, într-o țară scutită de foamete și de alte vicisitudini. America era pentru ei țara visurilor împlinite și chiar dacă aceste visuri nu puteau fi atinse în timpul vieții lor, sperau că poate copiii lor vor ajunge să le înfăptuiască.

Familia Bunchinsky a debarcat și ea la Ellis Island unde s-a lămurit repede că lucrurile nu vor fi chiar atît de ușoare. Chiar după ce treceai examenul medical, unde mulți erau respinși, Ellis Island îți apărea de prost augur pentru o viață nouă. Imigranții erau tratați ca vitele. Dacă știau să vorbească englezește, sau dacă cineva era amator să garanteze pentru ei, erau lăsați în plata domnului, adică să-și găsească singuri de lucru. Dacă nu, li se dădea ceva de lucru și un fel de locuință. Cam asta s-a întîmplat și bărbatului, lituanian de origine, numit Bunchinsky, sosit și el aici pe urmele visului american. Se pare că avea o statură foarte robustă și, cum nu știa nici o boabă de engleză, s-a trezit re-

Charles Dennis Bunchinsky, după ce devenise actorul Charles Bronson, cel despre care se spunea: «Este senzațional, domină tot ecranul». Și îl domină de vreo 25 de ani...



partizat să lucreze într-o mină. Botezat repede Walter, prenumele său de origine a rămas necunoscut. el s-a pus pe muncă și a pornit totodată în căutarea unei neveste. Nunta s-a făcut repede, cu o fată pe nume Mary Valinsky. ai cărei părinți erau de origine rusă. Primii cinci ani i-au adus cinci copii; ultimul născut la 3 noiembrie 1921 a fost Charles Dennis Bunchinsky; dar familia a continuat să sporească într-un ritm de anul și copilul pină a ajuns la 15 moștenitori.

Toată familia Bunchinsky muncea în mină și nu după mulți ani tatăl, încă în putere, își lasă soția văduvă. Charles și-a văzut încă doi frați murind din pricina bolii și a sărăciei. Mama se hotărăște atunci să-l trimită pe el la o fermă. Dar aventurile sale nu încetează. Bronson își amintește: «La zeci de mile depărtare de casă am găsit de lucru la o fermă. Tipul avea o rablă de mașină și îmi promisese 30 de dolari pe lună. Necazul era că proprietarul nu prea avea aerul să aibă acești bani. Într-o zi s-a îmbolnăvit, a fost dus la spital și nevastă-sa m-a concediat fără să mă plătească. Reîncepuse tocmai criza iar noi cei lipsiți de mijloace materiale o resimțeam și mai puternic. Când m-am întors acasă, nu pot să-mi amintesc dacă ai mei erau veseli să mă revadă sau dacă se bucurau în speranța că le pot da cițiva dolari».

Și totuși singurul loc de lucru pe care l-a găsit în vara anului 1939 a fost tot într-o mină asemeni tatălui și fraților săi mai mari: «După orele de lucru trebuia să cărăm lăzile de gunoi și nu ne sfiam să mîncăm cîte un rest de biscuit dacă-l găseam. Pot spune că am devenit bărbat la 16 ani cînd am coborît pentru prima dată în mină. Dar tot de atunci am știut că trebuie să fac orice ca să ies la lumină».

În 1943, Charles Bronson a intrat în armată. A fost al doilea examen de maturitate al viitoarei super-vedete: «Bărbații din jurul meu se vîltau ba de una, ba de alta; eu eram mulțumit că mîncam pe săturate și dormeam tun. Niciodată nu mă simțisem atît de bine».

La sfîrșitul războiului, după victoria împotriva Germaniei și Japoniei, a fost eliberat din armată. Era hotărît să nu se mai întoarcă în mină. Un an a trecut întreținîndu-se din subvenția acordată de guvern foștilor combatanți — 20 dolari pe săptămînă. După un an.



Un du
cu suflet tandr
în film c
și în viați

cînd perioada cît primea ajutorul a luat sfîrșit, Charles Bunchinsky s-a hotărît să plece să-și încerce norocul la New York, dar cum banii de bileț nu i-au ajuns decît pînă la Philadelphia, s-a oprit acolo. După ce a lucrat rînd pe rînd ca zidar, chelner, ajutor de bucătar, s-a angajat la un colegiu ca om bun la toate. Acolo s-a întîmplat să ia primul contact cu o echipă de teatru. Grupul se numea «Plays and Players». Nu i-a fost greu să se împrietenească cu cițiva dintre ei și așa a început să-i ajute mai întîi la vopsitul decorurilor, apoi a început să asiste la cursurile de artă dramatică a celor la fel de tineri ca și el. Mulți dintre ei l-au sfătuit să intre în acest grup. Prima sa audție a fost un adevărat dezastru. Conducătorul grupului i-a spus că este un analfabet, că nu știe să pronunțe cuvintele corect. De dicție nici nu putea fi vorba iar, dacă are de gînd să se facă actor, e mai bine să se lase. Dar fizicul său îi dădea dreptul să spere la un anume tip de roluri. Tot în acest grup a întîlnit-o pe viitoarea sa soție, Harriet Tendler. Împreună, aveau să părăsească Philadelphia pentru New York și tot împreună au găsit de lucru la poștă. Era în

iarna anilor '48-'49. Cu banii strînși, Charles s-a înscris la un prim curs de teatru. Soția sa lucra pentru a se întreține amîndoi. Proaspeții căsătorii nu făceau excepție întrucît după război în multe cupluri americane tinere soțiile lucrau pentru ca bărbații să poată studia. După ce Charles a absolvit acest curs, familia s-a hotărît să-și încerce norocul la Hollywood. Ușor de zis dar greu de făcut. O altă criză bătea acum la porțile cetății filmului. Era chiar momentul declanșării concurenței dintre marele și micul ecran. Întrebarea care se punea era: va rezista filmul prezentat în sălile de cinema față de ofensiva comodității propuse de televiziune?

Începutul carierei lui Charles Bronson nu s-a deosebit de cel al multor altor actori. Primul rol, de mică întindere, a fost obținut prin recomandarea unui prieten către Henry Hathaway, chiar atunci în căutarea unui tînăr solid, cu înfățișare aspră, pentru a interpreta rolul unui emigrant de profesie boxer, ajuns marinar. Fizicul lui Bronson era cum nu se poate mai potrivit. Și așa a obținut primul rol. A doua și a treia colaborare cu marele ecran le-a făcut sub bagheta altor doi regizori celebri:

John Sturges și George Cukor. Își făcuse reputația de a fi conștiincios și se străduia să facă întocmai orice i se cerea. Acest atu l-a ajutat ca pînă în 1954 să apară în șapte filme. Tot atunci a fost sfătuit să-și schimbe numele și pe generic a apărut prima oară numele de Charles Bronson în westernul **Bătălia tobei** în regia lui Alan Ladd. Ziarul «Los Angeles Times» scria: **«Se poate spune că Charles Bronson este senzational. El domină întregul ecran».**

Să fi reușit să se impună după atîția ani de așteptare și perseverență, se întreba acum Bronson.

În anii '50, Jack Palance, Lee Marvin și Ernest Borgnine care începuseră odată cu Charles Bronson erau deja afirmați, în timp ce el părea să fi pierdut trenul, întrucît producători care apelau la el, îl considerau ca un partener al actorului principal. Pînă în 1958, Bronson nu semnase niciun contract ferm, iar la Hollywood un actor fără un asemenea contract era ca și inexistent.

Tot pe la mijlocul anilor '50, lumea filmului american a înțeles deodată că Hollywoodul nu mai era centrul cinematografului mondial. În Suedia, un tînăr regizor de

teatru, Ingmar Bergman, făcea primul dintre marile sale filme: din Japonia, Yasujiro Ozu și Akira Kurosawa lansau primele lor capodopere plină în Europa; Federico Fellini își scrisese cu stilul său propriu producând un adevărat cutremur în lumea celei de a 7-a arte. În Franța, Henri Georges Clouzot speria publicul cu un thriller (**Diabolicii**) ce depășea tot ce făcuse Hitchcock...

Influența părea să fie benefică și stimulatorie pentru filmul american care se orienta însă pentru încă odată spre protejarea star-systemului. Vedetele vechii generații ca Spencer Tracy, Humphrey Bogart, James Cagney, Cary Grant, Judy Garland, Gene Kelly și mulți alții lucrau cu nou apărutele vedete Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Burt Lancaster, Kirk Douglas, William Holden, Paul Newman, Audrey Hepburn. În timp ce în Europa accentul se punea pe regie, Hollywoodul credea încă în scenariu și în actori.

Era un moment bun de relansare a lui Bronson care avea ambiția să demonstreze că în spatele «mutrei» sale există și talent. O companie cinematografică de mai mici proporții, Four Stars Playhouse, îi oferă un contract pentru un serial de televiziune **Omul cu aparatul de filmat** în regia lui Don Sharpe. După primele episoade, Bronson se bucură de o asemenea popularitate încât în anul următor se fac alte 14 episoade. Critica americană scria: **«Bronson realizează un rol care îl scoate din tiparele ce i-au fost create pînă acum»**. Deși nu ieșise încă din filmele de categorie B., publicul din străinătate îl descoperă cu plăcere, iar producătorii și regizorii începeau să constate că el reprezintă un capital. Încă câteva roluri în filmele americane îl fac popular în Europa, printre care rolul din **Cei șapte magnifici**; Sergio Leone îl oferă rolul din **Pentru un pumn de dolari**. O neconcordanță de program îl obligă să refuze și filmul lansează cu mare succes pe un alt semi-cunoscut: Clint Eastwood. Dar tot în Europa, Bronson începe să filmeze **Tunuri pentru San Sebastian** alături de Anthony Quinn, **12 oameni zdrențăroși** împreună cu Lee Marvin și Ernest Borgnine și **La revedere prietene** alături de Alain Delon. După aceste trei filme din anii '60, Bronson nu a mai coborât de pe piedestalul succesului. Filmele sale aduc în Europa mai mulți bani decât cele ale oricărui alt actor, figurînd la box office chiar înaintea lui

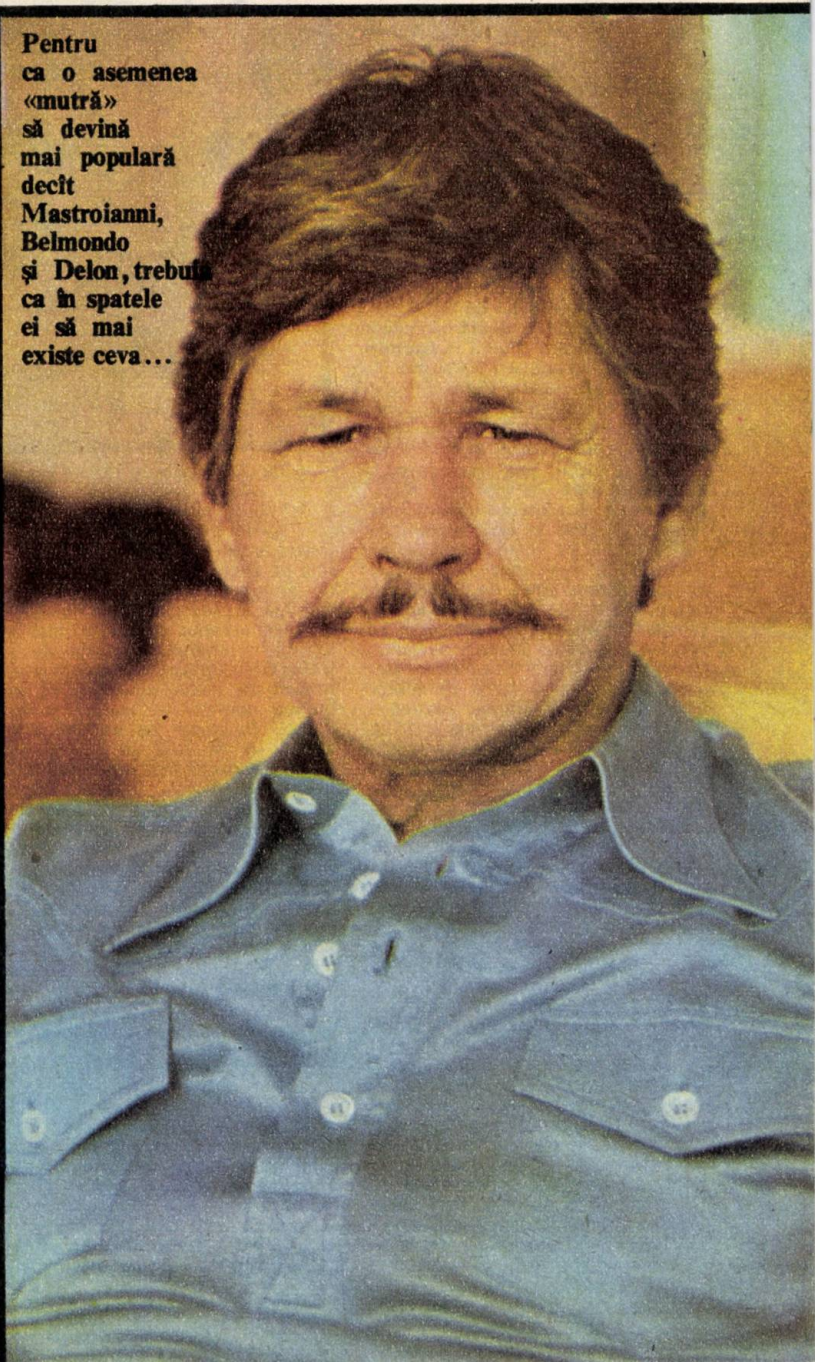
Mastroianni, Belmondo și Delon. În 1968 i se conferă Globul de aur, premiul celui mai popular actor din lume.

După atîtea filme, în care Bronson se identifică adesea cu personajul dur dar cu suflet tandru, revistele de scandal nu uită niciodată să amintească de copilăria săracă, de faptul că el iubește copiii, că nu suportă ca cineva să sufere în preajma sa, că este timid, că preferă intimitatea cîtorva prieteni recepțiilor hollywoodiene etc., etc.

Modest, actorul însuși comentează mai realist propriul său succes: **«Am avut noroc, mare noroc. Sînt cel puțin cîteva sute de actori foarte talentați la Hollywood care ar putea interpreta roluri de primă mărime, dar care nu și-au putut deschide calea spre succes. Ce fac? Vînd probabil enciclopedii sau cărți despre cinema pe la colțul străzilor»**.

Adaptare și traducere de
Adina DARIAN

**Pentru
ca o asemenea
«mutră»
să devină
mai populară
decît
Mastroianni,
Belmondo
și Delon, trebuie
ca în spatele
ei să mai
existe ceva...**



Ion Cosma

Mirajul cinematografului



Fac parte din al doilea val de pionieri. Primii au fost cei care prin entuziasmul lor au pus bazele importantului moment artistic și patriotic care

a fost **Războiul Independenței** în 1912. Eu am ajuns la film abia în 1925. Prin intermediul teatrului. Via «Cărăbuș». Jucam de patru ani în trupa lui Tănase, roșișoare mici, aveam 17 ani și Constantin Tănase care-mi era un fel de rubedenie, își pusese în gând să mă trimită la conservator. Dar s-a întipărit altfel. Într-o zi a apărut în teatru Eftimie Vasilescu, unul din operatorii vremii care, împreună cu Ghiță Popescu, un actor în vîrstă își căuta interpreți pentru filmul **Legenda celor două cruci**. Au tratat mai întâi cu vedeta trupei, Tuchi Eremia, bărbatul ei era om de afaceri, putea fi de folos echipei; actrița nu cerea onorariu, era fericită că apare pe ecran. Pe atunci așa eram cu toții, actori mai mari sau mai mici, atrași deopotrivă de mirajul cinematografului. Condițiile în care lucram nu mai contau. Pe mine roșișorul din **Legenda...** m-a adus în mijlocul echipei. Eram uimit de tot ce vedeam. Mă învîrteam pe lângă aparatul de filmare, mă interesa cum se turnează, cum se încarcă aparatul, ce se întîmplă apoi cu pelicula. Am început să dau o mîină de ajutor unde era nevoie. Eftimie Vasilescu m-a luat pe lângă el, mai întâi să desenez titlurile filmelor — deseneam binisor — apoi în laboratorul lui din Bulevardul Elisabeta, unde am început să învăț cum să prelucrez pelicula Kodak și AGFA. Pe atunci operatorul învăța de toate, își realiza singur, într-un laborator rudimentar, copia-standard. Păstrez și acum inserțiile filmului. De asemenea păstrez și câteva fotografii. E tot ce-a mai rămas, pentru că filmul, ca atîtea altele, s-a pierdut. Probabil a fost transformat în oia. Nu se gîndea nimeni, pe atunci, că cinematograful va căpăta o asemenea importanță și încercările noastre vor deveni, cîndva, document. **Legenda celor două cruci**, decupată de Ghiță Popescu, după nuela lui I.C. Visarion, s-a filmat mai mult în exterior, cu figurația din satul Băneasa care nu costa nimic în afară de mîncarea de peste zi. Tîn minte că la scena în care eroul filmului, tînărul Radu, care își omorîse iubita din gelozie, era «spînzurat», țărani îngriziți au fugit cre-

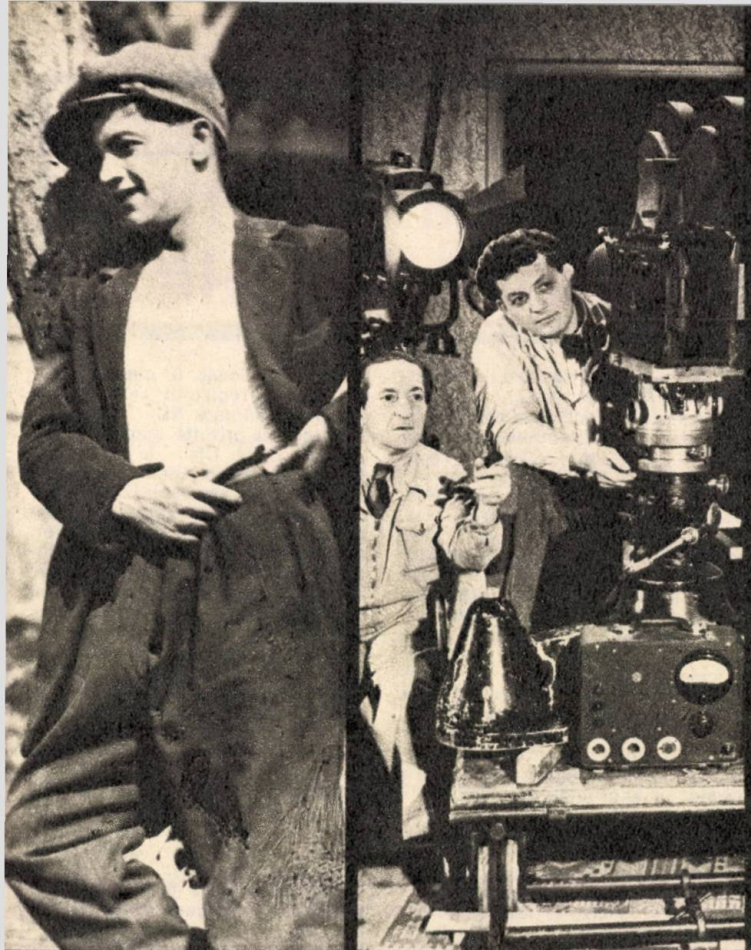


zînd că e vorba de o execuție adevărată. Atunci au fost tîmați și scena a ieșit foarte convingătoare. În acest film, operatorul Eftimie Vasilescu a introdus și câteva imagini cu plutele pe Bistrița, filmate de el pentru un documentar despre cooperatie. Reacția a fost de entuziasm, în sală au început aplauzele cînd au apărut splendidele peisaje de pe Valea Bistriței. Cred că atunci m-am hotărît să devin operator, să pot încînta oamenii cu asemenea priveliști. Peisajele se succedau pe ecran, iar în sală un acompaniament de orchestră din Rapsodiile lui Enescu dădea un efect impresionant. Era pentru prima dată cînd un film era acompaniat de o orchestră cu muzică special aranjată. Premiera a avut loc la cinematograful «Frascatti» de pe Calea Victoriei, lângă terasa Oteteleșanu, filmul s-a bucurat de succes. Dorian film a cumpărat dreptul de exploatare a filmului în provincie și, după cîte știu, n-a avut de regretat.

«Vitejii neamului» fără buget

În anul următor, aceeași echipă de actori și colaboratori ne-am constituit într-un fel de asociație, păstrînd numele ales de fondatorul ei, Eftimie Vasilescu, «România-Film». Pe baza unui contract ne angajam să realizăm un film «național-militar», **Vitejii neamului**, avînd ca subiect faptele eroice ale armatei

române în războiul de întregire din 1916. Subiectul era scris tot de Ghiță Popescu — cunoscut actor, om de aleasă cultură, care era animatorul societății. Fără prea mari pregătiri, în ziua de 6 octombrie 1926, obținînd două companii de ostași cu echipament de război, am început filmările pe un teren de lângă comuna Pantelimon. Am săpat tranșee, am tras rețele de sîrmă ghimpată, am improvisat un adevărat cîmp de bătălie, cu explozii și rafale de mitralieră. Filmam continuu, ne grăbeam să nu ne apuce iarna, pentru că zăpada nu era prevăzută în scenariu. Nici în buget. Eu făceam de toate, jucam pe rînd rolul unui ofițer francez și cel al caporalului Mușat, îl asistam pe Eftimie Vasilescu la imagine, făceam muncă de laborator și montaj, în film urma să inserăm și secvențe din jurnalele de pe front împrumutate de la Muzeul Militar și contratipate de noi. La început cenzura ne-a interzis filmul, pentru că legația germană avea obiecții; îmi amintesc una din ele, ridicolă: în finalul filmului, niște copii găseau o cască germană pe fostul cîmp de bătălie și jucau cu ea poarca. A trebuit să scoatem scena asta și încă altele, pentru ca filmul să poată fi prezentat publicului la Cercul Militar. Casa care a exploatat filmul a ridicat pretenții atît de mari (îi revenea un comision de 40%) conform contractului înscris «România-Film» abia a avut cu ce-și acoperi cheltuielile de producție. De aceea a trebuit să se autodizolve printr-un proces verbal care motiva așa: «Dîndu-ne seama că în actualele împrejurări, cu suma de care dispunem, nu mai putem încerca realizarea unui alt film românesc, hotărîm să împărțim suma și să examinăm din nou, după trei luni situația, urmînd a decide atunci dacă mai putem continua să facem filme». N-am mai putut în atari condiții cooperatiste și asociația noastră a sucombat în completarea filmului **Vitejii neamului**, am prezentat atunci și o scurtă comedie burlescă, realizată tot de noi, în genul comedilor la modă cu Zigotto și Fatty. Micșii noștri erau Dan Demetrescu, Petre Codruș și alți actori foarte populari din trupa lui Tănase. Ideea ne-a venit în vara în care rămăsesem la București alături de Eftimie Vasilescu, în timp ce colegii mei de la «Cărăbuș» se aflau în vacanță la Călimănești — Ce-ar fi să le facem o vizită și să-l filmăm cum se distrează? Am improvisat un subiectul hazos, pornind de la o bancnotă tipărită doar pe o parte — o reclamă pentru șampania Mott — și găsită pe stradă de unul din **vagabonzii de la «Cărăbuș»**, cum ne intitulaseam filmul. Pe tenorul Alecu Bărcănescu, gras cum era, l-am îmbrăcat într-un pantalonas à la Fatty și l-am făcut să alerge tot Călimăneștii. Pe Dan Demetrescu l-am travestit în polițist, eu eram băiatul de la restaurant care pregătea farsa, dar apăream și în finalul filmului, pentru că poanta



În 1927, actor în filmul *Vagabonzii de la Cărbuș*

În 1946, operator la *Bulevardul Fluieră vînt* în regia lui Jean Mihail

**M-am lăsat de actorie
pentru ca să devin operator.
Nici astăzi nu regret...**

era că noi operatorii puseseam la cale totul ca să filmăm și interveneam pînă la urmă să descurcăm itele. Un film în film, era ceva nou pentru acea vreme. O cascadă de gaguri, un ritm susținut, păcat că despre această comedioară de succes, ziarele vremii n-au scris... Nu ștusem probabil să stimulăm mai concret interesul presei, după un bun obicei al timpului. După un oarecare timp pe care îl împărțeam între teatru și cinema, punîndu-le în balanță, m-am hotărît pentru film, prea scilicet frumos în mintea mea. Cînd l-am anunțat pe nea Costică, că la sezonul de iarnă nu mai pot pleca în turneu și că părăsesc trupa ca să rămîn definitiv în cinema, s-a înfuriat tare și

a strigat la mine: «Bine, mă, vrei să mă lași tu pe mine și să-ți razezi o carieră serioasă pentru scambiorii ăștia cu rîșnița lor?» (Trebuie să spun că aparatul de filmat, pe vremea aceea, era într-adevăr ca o cutie avînd o sârmă în partea dreaptă cu care trebuia să învîrtești manual și făcea un zgomot asemănător unei rîșnițe). Apoi a început să mă fugărească prin grădina teatrului și să arunce cu pălăria după mine. Avea el obiceiul ăsta cînd se minia pe cineva (și-o făcea destul de des), arunca cu pălăria după el. În vara aceea își rupsesse a patra splendoare de pălărie de pail Noroc că-i trecea repede și incidentul se termina cu o bere la

bufetul teatrului. M-am gîndit mult timp la cele afirmate de «Jupînul» (așa cum îi plăcea să i se spună lui nea Costică) dar mai tîrziu am ajuns la concluzia că **bine am făcut** și astăzi încă nu regret pentru frumoasa alegere, profesiune la care am optat de bună voie și nesilit de nimeni.

Filmul nu se învață. Se fură!

În așteptarea unui nou film românesc, mă ocupam acum de operațiile tehnice de laborator. În 1927 am fost încorporat la Serviciul cinematografic al Armatei, al cărui laborator era condus de operatorul Nicolae Barbelian, unul din pionierii imaginii cinematografice. Ziua lucram în laborator și seara ne întîlneam în holul cinematografului «Capitol» unde era un fel de sediu al cineastilor. Apăreau acolo, seara, Barbelian, Ionescu Cloc întotdeauna cu soția la braț, Aurel Petrescu — caricaturistul, autor de filme, Vasile Gociu, operatorul și alții. Barbelian întotdeauna surzător, cu casceta lui colonială pe cap, ne depăna amintiri din călătoriile în țările calde, unde voiajase cu treburi cinematografice. Ne vorbea și despre începuturile lui ca operator, în țară, lucrase la **Războiul Independenței** pe lângă operatorul francez și veterarul imaginii și al chimiei de laborator cinematografic, Alexandru Ionescu zis Cloc, care i-a împărtășit secretele meseriei. Pe vremea aceea n-aveai cum să înveți să faci film, decît dacă furai de la alții ori te învăța vreun prieten. Din secretele încredințate lui Barbelian de către Alexandru Ionescu m-am adăpat și eu, de asemenea și de la E. Vasilescu, pentru ca mai tîrziu, să le transmit studenților, în Institut unde am fost profesor, sau asistentilor cu care lucram pe platou.

Nu am uitat niciodată și nici nu voi uita contribuția acestor oameni la formarea mea ca cineast, profesiune cu care astăzi eu mă mîndresc.

Cînd în 1927 Ghiță Popescu și Vasilescu au realizat un nou film, *Năpasta* după Caragiale, m-au distribuit în rolul învățătorului, alături de el, de N. Manolescu și Ecaterina Nițulescu-Sahighian. Din motive de economie, decorul cîrclumii fusese construit din pînză pe rame de lemn, ca-n teatru, și cum era toamnă înaintată, căzuse chiar zăpada iar noi filmam doar în cămăși de pînză, ne-am ales cu-un strașnic guturai, dar meritau toate eforturile pentru ca filmul să iasă bine. Restul nu mai conta. Și totuși, entuziasmul nu ne putea ține de cald, decît cel mult un sezon. Trebuia să ne apucăm fiecare de ceva mai rentabil. Eu am rămas să execut lucrări de laborator, în special copiatul titlurilor la filmele străine și la jurnalele

de actualități. Casele Fox și Pathé plăteau bine urgența; ele îți predau jurnalul vineri și sîmbătă dimineața trebuia să fie cu text românesc în cinematografe. Lucram toată noaptea, dar aveam din ce trăi ziua. Și zilele următoare, în așteptarea realizării marelui nostru vis: un nou film românesc.

Multă vreme am încercat să mă angajez la Oficiul Național Cinematografic, dar nu era chip, ei aveau operatorii lor aduși din străinătate, noi nu-i interesam. A trebuit să izbucnească războiul, pentru ca O.N.C.-ul să aibă nevoie de operatori de front. Atunci m-au angajat și o dată cu mine au putut intra și alți operatori români la O.N.C. ca Tudor Posmantiș, Vasile Gociu, Eftimie Vasilescu, Cornel Dumitrescu sau inginerul Bielusi. Noi preluam din mers aparatura modernă, minută pînă atunci de operatorii francezi, care din cauza războiului plecau din țară. Am filmat pe front, a venit anul Eliberării, am consenat pe peliculă marile momente ale istoriei țării: reforma agrară, proclamarea republicii, naționalizarea și multe altele. Dar despre ele am mai avut prilejul să scriu, și chiar în revista *dumneavoastră*. Amintesc doar cîteva din filmele documentare realizate în acei ani ca *Portelan românesc*, *Scoală în aer liber*, *Ziua unui lac* — *Snagov* și cel mai interesant, regizat de Jean Mihail, *Rapsodie rustică*, selectat la Cannes în 1946 dintre 72 de documentare și distins cu premiul II și cu un alt premiu, tot la Cannes, *CIDALC*. Era primul festival internațional după război la care participam. «Succesul — scria Jean Mihail — îl împart cu excelentul meu operator, Ion Cosma, un artist al umbrei și luminii, care a știut să-mi transpună viziunea printr-o fotografie de o rară calitate artistică». Inseeram în acest documentar poetic și cîteva secvențe mai vechi, filmele de mine în satul Runcu, lângă Tg. Jiu, cu o mare bucurie pentru frumusețea peisajului natural și uman. Probabil că ele impresionează pe cei care ne-au premiat. Am înțeles atunci că singura șansă de a ne afirma în lume este să ne străduim să găsim poezia acelui Runcu original. Inimitabil. Românesc.

Astăzi simt nevoia să-mi exprim marea satisfacție că după toate greutățile începutului a urmat, după 23 August 1944, perioada de înflorire și modernizare a cinematografiei românești și sînt fericit că am contribuit și eu cu modestele mele puteri. Pentru toate am fost răsplătit din plin din partea statului nostru cu distincții care m-au onorat și m-au obligat la recunoștință.

Ion COSMA
Laureat al Premiului de Stat
Decorat cu Ordinul și Medalia
Muncii

Paul Călinescu

Nașterea unui film: Răsună vlea



În perioada dinaintea războiului se poate considera că producția românească de filme artistice era ca și inexistentă. Cele cîteva filme de nivel submediocru, realizate cu mijloace improvizate, constituiau doar preistoria filmului românesc. Transformările revoluționare din țara noastră în perioada de după război au creat, ca și pentru toate celelalte arte, condițiile dezvoltării și înfloririi unei cinematografii naționale și ceea ce este mai important, regimul nostru socialist a acordat artei cinematografice locul cuvenit.

Ar fi greșit să se creadă că ample revoluții culturale-educative s-a desfășurat pe un teren neted, fără obstacole și greutăți, pe o linie constantă ascendentă. Dacă greutățile tehnico-organizatorice se ușurau de la o zi la alta (baza tehnico-materială creștea, se formau noi cadre de tehnicieni, etc.), acum se iveau noi probleme de creație ideologic-artistică, care le luau locul. Cred că nu este bine să ne ascundem după deget, ferindu-ne să arătăm greșelile inerente începutului, greșelile noastre și ale altora din această primă etapă de dezvoltare a cinematografiei noastre socialiste.

Noul curent, realist-socialist, producea o cotitură în ceea ce privește tematica viitoarelor filme. Din păcate, chiar în acest moment de cotitură, directorii care au ținut în mînă timona cinematografiei nu au avut de fapt aici o legătură cu arta, situație care a obligat conducerea ministerului să facă dese schimbări (un coleg de la studio făcuse o statistică din care reieșea că, într-un timp relativ scurt, de 20 de ani, la conducerea studioului s-au perindat nouăsprezece directori mai mari sau mai mici, care au comis greșeli mai mici sau mai mari). Un fapt care nu-și găsește explicația este că, în majoritatea lor, acești directori, timonați de răspunderea ce le revenea, în loc să acorde încredere oamenilor care dăduseră dovadă de capacitate lor creatoare, și pe care li aveau la îndemînă, fiind angajații studioului (eram trei regizori, Jean Mihail, Jean Georgescu și eu), ei acordau credit și își însușeau părerile oamenilor de pe «tușă». Parafrazînd un vechi dicton, «Românul e născut poet», considerau că «tot românul se naște cineast» și deci toată

lumea se pricepe la cinematografie, numai regizorul respectiv și echipa de filmare NUI!

În această privință, marele regizor francez René Clair, în cartea sa «Reflexion faite», scria: «Atingem aici una din anomaliiile cinematoului: dacă un oarecare ar îndrăzni să dea sfaturi unui inginer, acesta ar face totul pentru a învoca calculele care ar obliga pe ignorant dacă nu la respect, cel puțin la tăcere. Dar un oarecare, cînd este vorba de cinema, își permite să dea sau să-și impună părerea față de cel mai bun artiștii, să aprecieze un scenariu, munca unui regizor, jocul unui interpret. Este drept că oamenii competenți nu sînt mulți în cinema, dar trebuie să spunem că rareori diriginții fac apel la ei».

La un moment dat, am încercat să mă consolez cu ideea că și în alte țări lucrurile s-au petrecut la fel ca la noi... dar slabă consolare. Și tocmai în această perioadă de incertitudine creatoare, de tatonări și imixtiuni în artă, într-un moment de cotitură a filmului românesc, s-a născut primul meu film artistic, *Răsună vlea*.

Pomînd de la realitate

În toamna anului 1947, am turnat în apropiere de Mediaș construirea unei conducte de gaz metan, primul nostru șantier de muncă voluntară, Agnita-Botorca. Încurajată de succesul obținut cu acest documentar și interesul pe care l-a stîrnit munca voluntară în rîndul tineretului, conducerea studioului, cu un an mai tîrziu, a luat hotărîrea să realizeze un film artistic de iungmetraj, care să oglindească elanul muncii voluntare a tinerilor brigadieri de pe șantierul național al liniei ferate Bumbesti-Livezeni. Realizarea filmului, care a deschis drumul cinematografiei noastre socialiste, mi-a revenit mie. Dacă la documentarul Agnita-Botorca faptele de viață se înfățișau spontan, de la sine, acum, pentru noul film artistic — deși la bază stă aceeași temă a muncii voluntare — era neapărată nevoie de un scenariu bine încheiat. Consecvent acțiunii mele de a colabora și de a atrage în cinematografie numai oameni de talent, convins fiind că adevărata artă se face numai cu artiști autentici, m-am

adresat pentru scrierea scenariului, dramaturgului Mircea Ștefănescu. Nu-l cunoscusem până atunci pe Mircea Ștefănescu, văzusem numai câteva spectacole cu piesele lui «Veste bună», «Acolo departe», «Casa cu două fete» și rămăseseam încântat de marea lui sensibilitate și de modul în care își construia și conduce personajele. Criticul N. Carandino spunea despre el: «Caracteristică în scrisul de teatru al lui Mircea Ștefănescu este tehnicitatea. Se vede din economia pieșelor, chiar a celor mai slabe, că autorul știe «să le facă». Nu este vorba de o slăbiciune «în abstracto». Mircea Ștefănescu scrie teatru așa cum un virtuoz cîntă la pian... La solicitarea mea, Mircea Ștefănescu a acceptat imediat să scrie scenariul. Am trasat împreună liniile conducătoare, stabilind că scenariul trebuie să releve bucuria omului care transformă natura, entuziasmul, munca încordată și plină de avînt a tinerilor brigadieri voluntari, care, alături de muncitori și

ce? În lipsa noastră și-au făcut apariția «specialiștii»!

Pentru a ilustra mai bine modul de imixtiune al «specialiștilor» la realizarea filmului *Răsună valea*, redau mai jos câteva extrase din cuvîntul rostit de Mircea Ștefănescu în cadrul unei plenare a cinematografilor cu participarea scenariștilor (Biblioteca Centrală Universitară din București, la 10.06.1954).

Despre «specialiști»

«Se împlinesc în vara asta șapte ani de cînd am scris scenariul primului nostru film artistic de după 23 August, «*Răsună valea*». Departate de mine gîndul de a mă scutura de răspunderea greșelilor pe care le-am făcut în această primă încercare cinematografică: dar dacă țin să evoc aici greșelile altora — adică acele «sfaturi» de care vorbește referatul — e că din fapte se învață mai mult decît din teorii. Acum șapte ani, compartimentul cinematografilor din Ministerul Artelor era condus de un director foarte tînăr, un tovarăș inimos și dornic să facă treabă... dar... foarte nevinovat în materie. În schimb, secretarul general al ministerului, era un om foarte inteligent. Cînd i-am spus primului că înțeleg să prezint pe brigadierii de la Bumbești-Livezeni în atmosfera voioasă a tineretii lor, cu glumele care le însuflețesc fiecare clipă de muncă, tînărul director a rămas uluit:

— Cum!... — mi-a spus — dar noi vrem o dramă!

Nemulțumit cu acest plural — «noi» — m-am adresat atunci secretarului general care a înțeles imediat că, pentru a arăta spectatorului efortul impresionant al celor 7.000 de brigadieri care și-au părăsit satele pentru a construi un nou colț de țară, e suficient să-i urmărim în entuziasmul neobosit al muncii lor, în bucuria acestei munci, care se desfășoară sub toate aspectele cuceritoare ale adolescenței... A înțeles că nu e nevoie să complicăm acest scenariu cu sumbre momente melodramatice, artificiale și inutile — și că e de ajuns să înfățișăm în final, rezultatul acestei munci uriașe (cale ferată, poduri, tuneluri, parapete și viaducte), pentru ca spectatorul să se convingă că, acolo, la Bumbești-Livezeni, în risete, glume, avînt, veselie — dar și disciplină și spirit de răspundere — s-a creat o vastă operă de construcție socialistă, care merită să fie cunoscută, aplaudată și citată.

Totul ar fi putut să meargă bine, dacă tînărul director n-ar fi avut un stat major de «specialiști» care, pentru a nu lua leafa degeaba, s-au băgat pe fir... adică în scenariu. Bineînțeles, nu mă refer aici nici la regizorul filmu-

lui, nici la asistentul lui, care ei — ca oameni de meserie — nu erau «specialiști», ci niște simpli figuranți în discuție, care de cîte ori voiau să spună ceva, li se dădea să înțeleagă că ei «nu se pricep»... Și, cu ajutorul «specialiștilor», dintre care unii erau pasionați amatori de romane politiste, sumbrele momente melodramatice și-au făcut loc cu coatele printre secvențele voioase ale scenariului și, de la versiune la versiune, veselie și comedia au fost din ce în ce mai îngheșuite. Mai îmbrîncite, pînă ce au fost date aproape afară.

Plecînd pe șantier pentru documentare, împreună cu Paul Călinescu și Ion Bostan, am găsit acolo cinci mii de brigadieri, urmîrindu-i atît la lucru cît și în orele de repaus, în dormitoare, pe terenurile sportive, în sălile de mese, în cluburi. Și trebuie să fac această mărturisire, că a fost prima mea lecție după 23 August și că ea s-a făcut cu prisosință resimțită în a doua versiune a scenariului, versiune autentică și tinerească. E tot ce a rămas mai bun în scenariul care a mai suferit apoi și alte modificări... fiindcă, dacă eu mă întorceam pe teren, «specialiștii» așteptau în biroul Ministerului. Și, bineînțeles, nu așteptau degeaba...

O obiecție, care se ridica, era aceea a intrigii sentimentale. «Specialiștii» spuneau că ei «au auzit» că nu există brigadieri pe șantier. Or, noi le văzusem...

— Chiar dacă există... mi s-a spus — acolo se muncește. Nu se poate dragoste între un brigadier și o brigadieră!

Partea dificilă era că scenariul avea nevoie de o intrigă sentimentală și — cum ezitam să imaginez o idilă între doi brigadieri — «specialiștii» s-au dat bătuti în fața acestui argument. După a cincea versiune, scenariul a fost aprobat. Am răsuflat ușurat și am plecat să mă odihnesc la Sinaia. Dar se spune că fericirea e de scurtă durată... Cînd stam mai liniștit pe balconul unei vile, cugetînd la bucuria sufletească pe care o ai după ce ai terminat o muncă... mă pomenesc deodată că intră în curte, în mare viteză, o mașină. La volan, tînărul director care, înainte de a stopa, îmi strigă:

— Ce facem cu naționalizarea? Mă plec nedumerit pe balustrada balconului și-i răspund de data asta eu, senin:

— Păi, nu mă privește! Mie n-are ce să-mi naționalizeze.

— Nu, domnule — îmi zice, oprind motorul și sîrînd din mașină — cu naționalizarea la Bumbești-Livezeni!

Poate n-o să mă credeți, dar l-am întrebat... și mai senin:

— S-au naționalizat Bumbești-Livezenii?



Paul Călinescu: «Niciodată nu e prea tîrziu să tragi învățăminte».

tehnicieni, înfăptuiau linia ferată Bumbești-Livezeni. În linii mari: un film optimist despre tineret, cu tineret, pentru tineret. Un elogiu adus tinerilor brigadieri voluntari. Cîrînd am înaintat «sinopsisul» directorului studioului care a fost de acord cu cele propuse de noi și am plecat pe șantier pentru a ne documenta. Dar la înapoiere, tot ceea ce stabilisem cu directorul înainte de plecarea noastră pe șantier, acum nu mai era considerat ca bun. De

Cînd valea răsuna nu numai printre stînci, ci și pe scena brigăzii

— Nu, domnule — imi strigă foarte alarmat — ...dar nu se poate să nu băgăm și noi naționalizarea în film.

Zic: — Păi, de ce?

Zice categoric: — De-aia!

În fața acestui argument invincibil, am lipit scenariului o scenă cu naționalizarea, care cădea exact ca musca în lapte — cu atât mai mult cu cît filmul era în curs de turnare și scenariul nu mai putea fi modificat în raport cu acest proaspăt eveniment politic. Zadarnic am căutat să explic directorului că naționalizarea — survenită după terminarea scenariului — n-are nici o legătură organică cu acțiunea filmului, că ea, nefiind prevăzută în temă, nu mai poate să fie firesc implementată cu întîmplările de pe ecran.

De la viață la film

După ce scenariul căpătase forma definitivă (așa credeam noi atunci), am plecat în luna septembrie împreună cu echipa pe valea Jiului, să filmăm exteriorile. Abia acum au început greutățile pentru regie. Ce frumos sună cuvintele «Pionier al filmului românesc»! Dar cite întîmpină bietul pionier!... Hotărîrea de a face filmul a fost luată mult prea tîrziu, cînd lucrările de pe șantierul Bumbesti-Livezeni se găseau într-o fază finală, linia ferată fiind aproape gata. Acest fapt ne-a îngreunat mult munca, noi fiind obligați să filmăm scenele de început abia în primăvara următoare, reconstituind aspectul inițial al șantierului de pe valea Jiului. la cariera de piatră Bartholomeu de lîngă Brașov.

Greutatea, de ordin artistic, constă în aceea că secvențele filmate acolo trebuiau să se integreze perfect în materialul turnat cu atît de mult timp înainte, pe valea Jiului. Modificările aduse scenariului ne-au creat o stare de psihoză. Împănătat cu secvențe lăturănice, schematice, care rupeau cursivitatea narațiunii, despuat de unitate, filmul și-a pierdut originalitatea. Bineînțeles că aceste neprevăzute și nedorite adăsurii erau cerute de directorul studioului, sfătuit de «specialiștii» săi, în dorința ca filmul să cuprindă și schimbările revoluționare survenite în ultimul moment, fără a-și da seama că noile evenimente nu aveau nimic comun cu tema filmului. Toate aceste evenimente, foarte importante de altfel, ar fi trebuit, de fapt, să constituie tema altor filme care, dezvoltate corespunzător, să ilustreze fiecare în parte, diversele momente ale revoluției noastre socialiste. Greșeala «specialiștilor» consta în faptul că ei nu-și dădeau seama de marea diferență care există între modul de a relata o întîmplare în scris și acela de a o povesti în imagini. Problema cea mai grea de rezolvat pentru regie a constituit-o turnarea exteriorilor acestui film artistic cu subiect și interpreți în condițiile unui documentar, pe un șantier care se afla în plină activitate. Documentar, e puțin zis! Filmările aveau mai curînd caracterul de actualitate, din moment ce brigadierii nu-și întreprindeau lucrul pentru a ne da posibilitatea să turnăm. Ei voiau să termine linia ferată. Noi să facem un film bun. Poate ar fi trebuit să nu acceptăm să lucrez filmul în asemenea condiții. Dar era nevoie de el și atît conducerea ministerului cît

și eu voiam să realizăm acest subiect. E de la sine înțeles că un asemenea scenariu nu s-ar fi putut turna după formula «ciné-vérité-ului preconizată de regizorul american Richard Leacock: «kiau tot ce-mi iese în cale, arunc mult și păstrez cîteva scene pe care le semnez».

Deci sarcina mea de căpetenie era să îmbin în mod fericit latura artistică a filmului cu cea documentară într-un tot unitar. Actorii să nu apară drept niște muncitori stîngaci și brigadierii drept niște actori ratați, timorați de ochiul rece al aparatului de filmat. Răsună valea are marea merit de a fi constituit nu numai piatra de temelie a filmului nostru contemporan — realist, dar și o autentică școală de cinema. Aici, pentru prima dată, actorii noștri părăsind scena, au venit să filmeze pe un șantier în virful muntilor, printre stînci, buldozere și explozii adevărate.

În afară de Radu Beligan care mai lucase în film, actori de vază din teatrele bucurestene ca Marcel Anghelescu, Geo Barton, Eugenia Popovici, Pop-Martian, Ion Talianu, Nicolae Sireteanu, Maria Voluntaru, Marcel Enescu, Al. Ionescu-Ghibericon și Constantin Mitru, în fruntea unui valoros colectiv artistic și-au făcut «botezul filmului» acolo, în defileul Jiului, printre stîncile colturoase de la Borzii Vinei. Tot acolo, pentru prima dată, muncitorii și brigadierii de pe un șantier național au devenit eroi și interpreți de film. Doi dintre brigadierii de la Răsună valea care ne-au ajutat la filmări, după terminarea lucrărilor de la Bumbesti-Livezeni, au fost angajați de O.N.C. devenind în scurt timp operatori de imagine la studiourile «Romfilm» și «Alexandru Sahia». Adesea, am lucrat pe



șantier în condiții foarte grele, cot la cot cu brigadierii, urcați pe macarale, cățărati pe stînci sau deasupra unui tunel care era dinamitat chiar în momentul filmării. Înfruntam alături de muncitori și brigadierii aceleași primejdii și greutăți. Echipa O.N.C. era călîtă: trecusem noi mai de multe ori prin asemenea primejdii.

Mergem înainte!

Acum purtam însă grija actorilor. Spuneam cîndva că niciodată nu poți fi destul de prevăzător și iată că... din nou făcliile ne-au pus la grea încercare. În scenariu, figura o secvență dramatică, în care brigadierii — purtînd în mînă torțe aprinse — căutau în plină noapte, pe malul Jiului, corpul tînărului brigadier Petre, ucis în urma unei acțiuni puse la cale de sabotorul Crețu. Pentru a realiza această scenă, am comandat un lot de făcliile aceluiasi meșter care îmi confecționase cu ani în urmă făcliile întrebuintate de mine la peștera Scărișoara. De data aceasta însă, meșterul, neavînd posibilitatea să-și procure materialul corespunzător, a confecționat — fără să-mi spună nimic — cilindrii torțelor din tablă zincată, în loc de tablă de aluminiu. Tabla de aluminiu se topește o dată cu căldura flăcării produsă de arderea prafului de magneziu cu care e încărcat cilindrul. Înainte de a turna scena, pentru a preîntîmpina o nouă «surpriză» ca cea de la Scărișoara, am pregătit filmarea împreună cu actorii și figurația pînă în cele mai mici amănunte. Am insistat în special asupra modului în care trebuiesc aprinse și mînuite făcliile. Am trecut apoi pe malul opus unde era amplasat

aparatul și am început filmarea. La lumina făcliilor, stîncile colturoase, bolovanii uriași, reflexele din apă, ea și întreaga natură, adăugau imagini un accent tulburător, fantastic și plin de dramatism. Scena era de o frumusețe rară. Deodată însă, pe malul opus a răbufnit deasupra capetelor interpreților un șir de explozii, provocînd panică și silindu-l să se împrăstie în derută. Cilindrul de tablă zincată — încălzit pînă la incandescență — a provocat explozia prafului de magneziu, transformînd făcliile în adevărate șrapnele. Doi actori au fost grav răniți, Aurelia Vasilescu și Bob Călinescu; iar Nicolae Sireteanu și Geo Barton, împreună cu trei brigadieri, s-au

ales cu răni mai ușoare. Primele ajutoare au fost date la spitalul șantierului din Lainici, în timp ce eu m-am deplasat de urgență cu cei doi grav răniți la spitalul din Tg. Jiu, unde au fost operați chiar în noaptea aceea.

Am trăit o noapte de groază. Spre ziuă, întors la cabană, sînt de puteri și de emoție, am găsit pe ușa camerei mele un afiș: «**Mergem înainte**», purtînd semnăturile întregii echipe, inclusiv a celor accidentați ușor. În fața gestului, am plîns copilărește.

Plecasem pe șantier cu o echipă restrînsă de tineri tehnicieni entuziaști și ambițioși, hotărîți să înfrunte toate greutățile în dorința ca



Foarte tînărul pe atunci Marcel Anghelescu, la prima lui întîlnire cu filmul

Tudor Arghezi și Paul Călinescu în timpul colaborării la scenariul «Metehne ascunse». Singura colaborare a poetului cu un regizor, întreruptă din păcate, prin moarte



primul lor film artistic să reușească cit mai bine. Ei erau: asistentul de regiș Ion Bostan (acum unul dintre cei mai buni regizori de film documentar de la noi); operatorul Wilfried Ott și secundul său Aurel Boian; operatorii de sunet Victor Cantuniari și Gheorghe Mărai. Ne-am cazat pe o insulă în mijlocul Jiului, în două barăci construite special pentru noi, la mică distanță de cantonul Lainici.

Încă din primele zile de la instalarea noastră pe șantier, ne-am împrietinit cu brigadierii. Adesea, seara, copleșiți de marea munților din jur, luam parte împreună cu echipa și actorii la «focul de tabără» al brigadierilor: cîntau la ghitară, făceau glume, spuneau versuri și ghicitori. Ca la orice film, grijile și necazurile se împleteau cu momente de destindere, de voie bună și veselie. Noi îi învățasem pe brigadieri marșul filmului **Răsună valea**, compus de Marcel Breslașu pe care îl cîntau acum mărșăluind pe șantier, ori de cîte ori intrau sau ieșeau din «șut».

**«Răsună vaea, răsună vaea
De la Bumbesti la Livezeni
Și crește calea și crește calea
Peste ponoare și poeni...»**

Pe la sfârșitul lunii octombrie, vremea începuse să devină instabilă și deseale innoirări ne împiedicau de la lucru. Priveam tot timpul cerul. Mi-era frică să nu se înrăutătească vremea și să nu putem termina filmările exterioare. Neliniștea mea a servit drept inspirație pentru un cuplet pe care l-am făcut brigadierii la adresa mea. Seara, la «focul de tabără» la care am luat parte și eu, brigadierii au strecurat printre cintece și glume, cupletul făcut pentru mine pe melodia lor preferată. «Iupai-dia-iupai-da»

**«Regizorul, bată-l vina,
Îi dă zor cu disciplina,
Stă cu ochii după soare
Și dacă nu-i soare: moare!
Iupai-dia, iupai-da, iupai-dia
n-o lăsa»...**

Adesea în timpul liber jucam «mimă», împărțiți în două echipe: O.N.C. contra Actori. Adversarii noștri cei mai de temut erau: masivul, blîndul și comunicativul Nicolae Sireteanu («Nenea Nae joacă mimă de parc-ar comite-o crimă» pomena cupletul); veșnicii optimiști, plini de viață și de voie bună, Eugenia Popovici și Marcel Anghelescu; sobrul (în aparență) Geo Barton și glaciala Angela Chiuraru care ne puneau imaginația la grea încercare. Fiorosul sabotor Cretu (Pop Marțian), licheaua de Niki Gogulescu (Radu Beligan) și rutinatul inginer Poenaru (Marcel Enescu) stăteau într-un colț mai retras citind literatură. Nu lipseau nici glumele, nici farsele pe care ni le făceam unii altora.

Îmi amintesc de o întimplare hazlie petrecută în timpul filmărilor din sectorul «Noroaie». Iată-o:

Înainte de a se arunca stîncile în aer, pentru ca muncitorii care lucrau în apropiere să se poată adăposti la timp, se dădea alarma prin strigătul specific minierilor «Arde!». Într-o zi, surprinși de alarmă, noi ne-am adăpostit cu mașina în spațiile unei stînci, într-un «unghi mort». Aici, fiind în completă siguranță, am ieșit cu toții afară din mașină, numai reporterul unui ziar local care venise pe șantier și ceruse voie să ne însoțească, a refuzat să iasă. El ne-a declarat că se simte mai în siguranță acolo în mașină. Asta ne-a deschis pofta să-i facem o farsă. Am luat cu toții cîteva pietricele în mînă și în momentul în care au început să detune exploziile, am aruncat pietricelele pe capota mașinii. La încetarea alarmei, bietul reporter a ieșit din mașină galben-verde la față. «Era să murim cu toții!»!!! ne-a spus el înspăimîntat.

Filmarea interioarelor, puține la număr, s-a desfășurat în condiții bune, pe micul platou O.N.C. din strada Wilson. Decorurile construi-

te de arhitectul scenograf Ștefan Norris, un foarte priceput artizan, au respectat specificul național și au contribuit deplin la rezolvarea plastică a imaginii; iar prin felul în care au fost plantate, a permis alegerea unor unghiuri interesante. Pe acest platou care nu avea o lungime mai mare de 18 m, Norris a construit o uliță de sat cu o perspectivă desăvîrșită, pe care putea — cu toată economia spațiului — să circule o căruță cu cai. Țineam foarte mult ca în decorul care reprezenta casa bancherului Goguleanu (talentatul Ion Talianu) obiectivul să intre «indiscret» în interior, pe fereastră. Pentru această mișcare de aparat ar fi fost nevoie de un obiectiv transfocator (zoom) și o macara. Noi nu aveam nici una, nici alta. Atunci am fost nevoiți să recurgem la o inovație. Am construit un travelling pe plan înclinat, un fel de esafodaj, greoi, care semăna mai mult cu un cap de pod. Cînd obiectivul ajungea în dreptul ferestrei, decorul se desfășura în două bucăți permițînd aparatului să pătrundă în interior cu operator, cu travelling cu tot. Mașiniștii duceau tot greul, deoarece toată «combinația» asta cîntărea foarte mult și abia putea fi stăpînită pe planul înclinat.

Astăzi, cînd dispunem la Buftea de unul din cele mai moderne studiouri din Europa, cînd sîntem utilizați cu cele mai perfecționate aparate, astăzi cînd ne aflăm în epoca filmărilor combinate, a imaginii și sunetului magnetic, a play-back-ului, a obiectivelor cu distanță focală variabilă și îmi arunc privirea cu ani în urmă, mă înfior cînd îmi amintesc cu ce mijloace primitive am fost nevoiți uneori să lucrăm.

Am zăbovit mai mult asupra modelului în care s-a născut **Răsună vaea**, deoarece acesta este filmul care mi-a produs cele mai multe dureri de cap și fiindcă nîciodată nu este prea tîrziu să tragi anumite învățăminte. Am totuși mulțumirea că **Răsună vaea**, cu toate scăderile lui, a deschis drumul filmului contemporan în țara noastră împingînd înainte pe calea realismului, cinematografia română. Prezentat la Festivalul de la Karlowy Vary în 1950, filmul **Răsună vaea** obține «Diploma de Onoare». Aprecierea juriului, primită cu bucurie și mulțumire de către toți cei care au contribuit la realizarea filmului, le-a dat satisfacția că munca încordată depusă de ei, zi de zi, cu entuziasm și abnegație, a dat roade bune.

Văzut după un sfert de secol, filmul își păstrează încă prospețimea, e capabil să transmită spectatorului entuziasmul și elanul tineresc al brigadierilor de la Bumbesti-Livezeni și, ceea ce e mai important, pelicula are marele merit de a constitui un autentic document al acelor vremi.

Paul CĂLINESCU



**Louis
de Funès:**

**„Idolii mei:
Louis
Armstrong,
Maurice
Chevalier”**



Carierea mea se datorează mult legăturilor pe care le-am avut cu șansonetiștii. La «Tomate» cu Robert Rocca, Jacques Ca-

thy, Jacques Grello, Raymond Souplex, P. Still și Jean Carmet am jucat în comedii ca «Jurnalul» de Jules Renard și «Frumoasele cuvinte republicane».

Jucam de la 10 seara la 1 dimineața, cu o bucurie și o dăruire imensă. Era un café-teatrul în adevăratul înțeles al cuvîntului. Înaintea acestei perioade, am avut o scurtă sedere la teatrul lui René Simon.

Prima oară cînd am jucat în fața lui, încercam să interpretez nici mai mult nici mai puțin decît Scapin. Cînd am terminat, Simon m-a felicitat și apoi mi-a spus: «Acum am să te imit». S-a urcat pe scenă și-a spus monologul meu cu ochii închiși. Într-adevăr jucasem cu ochii închiși. El a fost cel care mi-a deschis ochii nu numai pe scenă.

După «La Tomate» l-am cunoscut

pe Max Révol. El m-a învățat să deschid brațele și să am gesturi largi. Lucru foarte greu de făcut, când ai trac. Încercați și dumneavoastră!

A urmat Carette, care m-a învățat că risul într-o sală urmează o curbă ascendentă și apoi coboară și că replica următoare trebuie întotdeauna rostită cu forță pentru a acoperi risul, când este la culmea sa.

Profesorii mei au fost pe rând: Roquevert, Max Dearly, Louis Armstrong și Maurice Chevalier, căci ei mi-au fost și-mi sînt idoli.

Armstrong cîntă așa cum ar trebui să se scrie sau să se interpreteze o piesă sau un film: pornește «medium tempo» și urcă, urcă fără să se oprească pînă la un moment atins de alții, fie din lipsă de mijloace, fie din lene.

Maurice Chevalier cînta cu aceeași inspirație. Cu el am învățat ce înseamnă dragostea de muncă și respectul publicului.

Se vorbește din ce în ce mai mult de criza filmului francez. E adevărat că televiziunea provoacă din ce în ce mai multe necazuri filmului. De aceea trebuie găsit un alt limbaj pentru cinema.

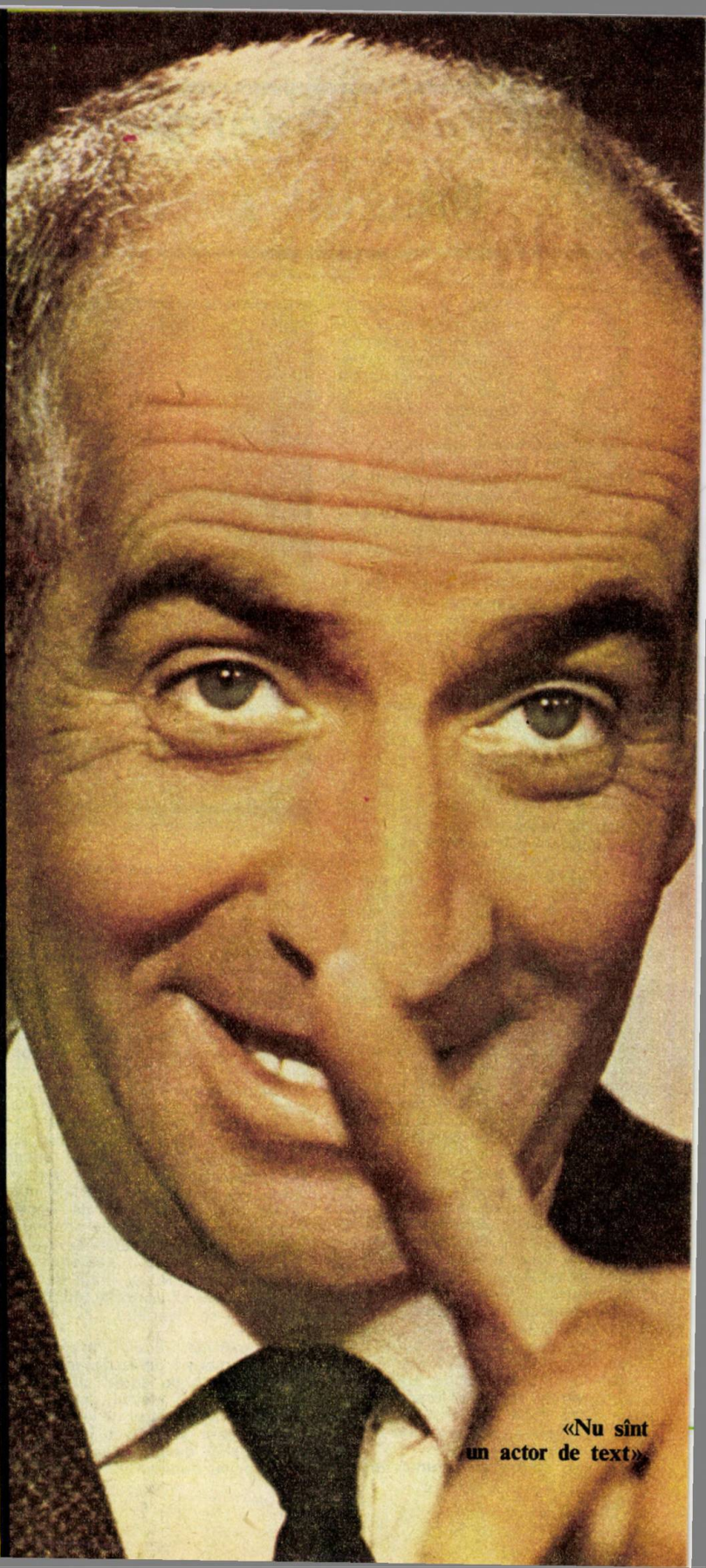
Trebuie să luptăm și să învingem. Dar trebuie să luptăm cu filme originale, insolite, să facem filme mai puțin scumpe și să ascultăm mai puțin radioul sau să ne uităm mai puțin la TV. Mi-ar place o astfel de luptă entuziastă. Adversitatea, dificultatea m-au stimulat mereu și le datorez multe dintre satisfacțiile mele.

Trebuie muncite și remuncite scenariile, filmele... Cînd ai un scenariu bun, nu mai e nevoie de vedete: sînt deajuns actori buni și un bun regizor (unul dintre aceia care sînt în stare să facă și un scaun să joace...). Atunci publicul va găsi în sfîrșit filmul dorit.

Știi ce făcea Chaplin cînd termina un film? După un prim montaj, inversa planurile pentru a vedea dacă nu lese un film mai bun.

Marii comici ca Laurel și Hardy, Chaplin, Keaton, Langdon și Max Linder au avut șansa cinematografului mut, așa încît au fost forțați de împrejurări să se exprime prin gesturi și mimica feței. Și eu sînt mereu tentat să joc într-un film ca cele ale lui Mel Brooks, în care sunetul joacă rolul său adevărat cu toată puterea. Pe de altă parte, este la fel de adevărat că un film ale cărui dialoguri sînt semnate de Prévert sau Guitry este o adevărată incîntare. Personal însă nu sînt un actor de text.

Dacă mă interesez de regie, o fac dint-un motiv foarte simplu: ești adesea tentat cînd ești comic, cînd știi să declanșezi risul, să-ți faci confidențe și să te autodirijezi. Or regizorii chiar cei mai buni nu au întotdeauna același înțeles al gestului și al umorului, ca tine. De aceea, uneori, te simți frustrat. Fără îndoială, de asta au devenit Chaplin, Keaton sau Jerry Lewis propriii lor regizori.



«Nu sînt
un actor de text»

Jean Georgescu Imagini rotunde

L-am cunoscut
pe Leonard

Cinema

Toate s-au petrecut parcă ieri. Mersul timpului nu se poate memora decît grație imaginilor faptelor implimate în decursul lui. Ignorînd socoteala calendarului, imaginile trecutului se mențin vii și foarte apropiate.

Îl văd pe tata intrînd pe ușă cu o cutie dreptunghiulară, cam la 20-25 cm., împachetată și legată cu o bandă subțire tricoloră care avea la capătul nodului un betisor frumos strunjit pentru ca purtătorul să nu se taie la degete. Era ziua mea. După despuierarea învelișului cutiei am văzut pe cartonul capacului o etichetă pe care scria: «Magazinul Universal de jucării «Lindberg». Am descifrat-o mai tîrziu cînd învățasem să citesc. A ridicat capacul și a scos la vedere un mic aparat de proiecție de toată frumusețea. O lanternă magică, cum se spunea pe atunci și fără să-mi mai ureze cuvîntul «La multi ani!» a exclamat: «S-a terminat cu cercul băiatule!»

Joaca cu cercul se terminase și așa că eram în plină iarnă. «Asta să-ți fie începutul că vreau să te fac inginer!» Ce legătură avea ingineria cu cadoul lui de proiecție de cinema, n-am cam priceput atunci; nici nu știam bine ce era un inginer. Pe fundul cutiei se aflau 6 gemulețe lungi de 12 cm și late de 3. Pe fiecare erau desenate, în cele trei ronduri ce le cuprindeau, diverse subiecte, în culori: o rată cu puil în jur, un bucătar cu rata în frigare, o locomotivă veche, fumînd, un luptător ținînd greutăți etc., etc. Un fel de diapozitive ca acum, doar că, în loc de fotografii, erau simple desene. Lanterna mea era ca o cutie de tablă avînd un orificiu ce corespundea cu un tub cu lentilă pentru proiecție. Un spațiu între tub și orificiul cutiei asigura trecerea geamurilor cu desene, iar o ușă permitea introducerea în corpul cutiei de tablă unei lămpîțe de gaz. Fițiul și sticla de lămpă corespunzătoare. În spatele lămpîței, pe fundul cutiei se găsea o mică oglindă concavă de tablă lustruită, ce servea la concentrarea luminii lămpîței spre tubul de proiecție. În plus, lanterna mai avea și un coș pe unde se evacua căldura, mirosul și fumul produs de lămpă cu gaz. Îmi amintesc că-mi îmbicsea nasul, dar eram obișnuit, petrolul sau gazul lampant, cum se zicea, fiind elementul principal de iluminare a caselor, deși exista electricitate.

Seara, cînd s-au adunat vecinii



Jean Georgescu: Toate s-au petrecut parcă ieri

și niște rude la «plăcinte», am dat primul meu spectacol cu lanterna magică. Eram încîntat, iar ca să-mi facă plăcere cei prezenți la «vizionare», mai la fiecare schimbare de imagini ce proiectam rotund pe perete, exclamau în cor un «aaa» lung.

Eram încîntat și nu prea. Lanterna mea era deja un lucru perimat. Văzusem la băieții mai răsăriți lanterne cu manivelă pentru film mișcător. Filmul, lung cam de 60 cm, era lipit la capete, formînd o buclă pe lungimea lui, avea tipărit un număr de vreo 30 de desene colorate și animate. Bucla filmului se introducea pe un suport sus și apoi în dosul tubului de proiecție pe un sistem rotativ cu dinți, astfel învîrtînd manivela, filmul, în formă de buclă, avea o mișcare de rotație continuă, așa că desenele proiectate deveneau mișcătoare. Cuvîntul «animat» nu se întrebuinta. Rulai filmul de cîte ori voiai, sau cît suportai, subiectul repetîndu-se invariabil.

Unli mai mari, liceeni, aveau lanterne «și mai și» perfecționate și cu film adevărat, pe care-l cumpărau de la librării cu metru, dat în vînzare de unli operatori de la cinematografe care tăiau pur și simplu bucăți de ici, de colo, din filmele ce le proiectau publicului.

Am avut această bucurie! Zic bucurie, pentru că «Prințul opere-tei», cum i se spunea, era unul din marile reușite ale «naturii». Un fenomen artistic nerepetat pînă-n prezent. Și actor, și cîntăreț, și frumos. Și toate acestea la superlativ. În plus, un om cu sensibilități morale și sufletești.

Opereta era genul de teatru preferat alor mei; astfel l-am văzut des pe Leonard și mi s-a întipărit în minte. După mai mulți ani, cînd și eu eram actor, Leonard a semnat un contract fără termen, pentru o serie de spectacole muzicale cu direcția teatrului Alhambra, unde eram și eu angajat. Astfel, în primul spectacol cu opereta «Fritz» am făcut și eu parte din distribuție. Punerea în scenă a făcut-o chiar el. O mai jucase pe timpuri și se pricepea.

Era distins, manierat și bun coleg cu toți. Vorbea puțin. Părea abătut citeodată. E fals cînd se spune că era afemeiat. Leonard era un romantic. Mai totdeauna femeile erau acelea care începeau acțiunea de învăluire. Prințul operetei nu bea. Nu l-a văzut nimeni, niciodată, beat; dar își pierdea multe nopți cu colegi și prieteni la taifas în diferite localuri. Dacă bea un sprîț, două, la masă, în rest cafele și iar cafele și țigări una după alta. Noptile, țigările și cafelele — astea l-au distrus. Nu mai spun că el cînta seară de seară, fie la București, fie în turneu. Iarna, vara, fie frig în săli de provincie, fie umezeală în grădini. Cînta frumos, cald și perceptibil din orice loc, «fără microfon» bineînțelese.

Leonard a fost unul dintre cei mai populari artiști ai noștri. Cînd a murit — a murit tînr, la 42 de ani — cortegiul funerar ajunsese la teatrul Național, iar coada celor ce-l urmau era încă la biserica de vis-à-vis de Academia Română. Sase orchestre și 300 de lăutari «au cîntat tot timpul călătoriei spre locul etern. Am scris acest scenariu de dragul și admirației lui; să împărtășesc și altora ceva despre el. Că multe, multe am auzit de la foștii lui colegi de teatru și prieteni și multe, multe despre el au umplut ziarele și revistele timpului.

Marele duet

Leonard printul viselor bunicii

Scenariu literar de
Jean Georgescu
(Fragmente)

La începutul anului 1906, compania de operetă C. Grigoriu se găsea încă în turneu pentru «stagiunea de provincie».

Într-una din seri, în orașul de pe malul mării, se cînta pe scena teatrului local opereta «Voevodul țigănilor» de Johann Strauss.

Cu această ocazie facem cunoștință cu foarte tânărul tenor N. Leonard, pe care-l vedem în rolul lui Bărbăntău, cîntînd aria «Prin lumea-ntr-oare am rătăcit».

Dintre culise, interpreta rolului frumoasei Saffi, privea admirativ spre tenor. Vom ști mai tîrziu că aceasta era soția lui, primadona Elena Teodorescu.

RAFF

O vedere ilustrată a Bucureștiului, martie 1906 (Ateneul Român)

Ne aflăm în cofetăria de renume bucureșteană «Riegler», căreia, în prealabil, îi vedem fațada. La o masă, în partea grădini de iarnă, doi bărbăți de vîrste coapte. Unul citește «Gazeta muzicală și teatrală», celălalt, cu piciorul pe marginea scaunului, își croșetează la gheată, doi nasturi care ieșiseră din butonieră. Pe partea celui cu jurnalul, sosește chelnerul aducînd pe o tavă, un capușiner, o cafea, cîteva cornuri într-un coșuleț de metal. Depunînd acestea în fața clienților, chelnerul pleacă. Cel cu jurnalul se adresează celui altul care se așează:

— Auzil...
— Ei...
— Teatrul din Viena, de operetă, vine la București... Dă trei reprezentații la Liric.
— Theater an der Wien?!
— Ei!
— (cu interes) Cînd?
— Pe la jumătatea lui martie. Joacă o operetă nouă de Franz Lehar. (Se uită pe gazetă și citește): «Die lustige Widwe»
— Franz Lehar ai zis? Păi asta-i renumit!
— Vine și el în persoană! scrie: «să dirijeze orchestra».
— ...O să fie ceva... fain!
Cîntorul, cu un gest «A la hausse!» se reuită pe gazetă.

În gazetă, o fotografie sau desen a lui Franz Lehar, subliniat de numele compozitorului.

lăta-ne în sala teatrului Liric în seara reprezentației operetei «Die lustige Widwe». Lume foarte elegantă umple sala.

Într-o lojă, mai sus, apar Grigoriu cu soția, Leonard cu soția și încă două persoane din trupă. De asemenea, loja vecină se umple cu membrii din trupa de la Parc. Un alt actor, Petrovicescu, e înghesuit undeva. Auzim sunînd un clopoțel pe culoare. Lumina se stinge, prilej ca să vedem în penumbra sălii, scîlpările bijuteriilor purtate de spectatoarele. Membrii orchestrei se ridică în picioare, liniștea e deplină. Pe această situație își face apariția Franz Lehar. Publicul îl ovacionează, îi aruncă flori. O bună parte ridicîndu-se, Lehar mulțumește tuturor. (Din toate unghiurile). Cel din loja Grigoriu aplaudă admirativ.

— Ce noroc! Am terminat turneul, la țanc! aruncă Leonard soției.

Petrovicescu, din locul unde e, face efortul să-l vadă pe compozitor, dar nu reușește, spre neazul lui. (E prea în fund de lojă, sau jos în stal, obturat de persoane în picioare și din întîmplare înalte).

Aplauzele diminuează greu. Compozitorul se inclină ca pentru «mersi, destul!». Astfel, Lehar se întoarce la pupitrul și, după o mică pauză premergătoare începutului, dă curs baghetei și auzim un minut din uvertură.

Înlănțuire

Cunoscutul duet dintre Hanna Glavari și Danilo Danilovici. (Se cîntă și vorbește în limba germană). Decorul sumptuos și costumele măresc succesul spectacolului. Leonard, Grigoriu și alți interesați din trupă sînt numai ochi.

În sfîrșit, Petrovicescu, din îngheșuiala de unde se găsește, pare că vede perfect, ochii lui plini de admirație privesc neclintit... spre o coșă durdulie din lojă, care îl privește «pe sub ochi», evantîndu-se discret. Ultimele imagini sînt de pe scenă și ale compozitorului.

Chipul care făcea să tresară inimile bunicelor noastre



Înlănțuire

În urma acestui spectacol, directorul Grigoriu a luat contact cu Franz Lehar pentru a discuta posibilitățile prezentării, chiar în stagiunea de vară, a operetei «Die lustige Widwe».

Scena se petrece la restaurantul unui hotel de lux, «Bulevard». Nu auzim nimic din discuția lor pentru că privim de la altă masă, ocupată de Leonard cu doi actori, Gheorghiu și Petrovicescu. La masa lui Lehar și Grigoriu, mai există o a treia persoană. Pare să fie interpret.

Leonard și ceilalți doi companioni privesc spre masa lui Lehar. Ospătarul se apropie, aducînd lista pe care o depune în fața lui Leonard, înclinîndu-se ușor. Acesta din urmă aprinde o țigară. Ospătarul s-a retras din raza acțiunii.

— Ce și-or vorbi? — întreabă Gheorghiu către ceilalți doi.

— Grigoriu vrea să reprezinte — nu v-am spus? — opereta lui Lehar, «Die lustige Widwe». Ei... Cum vedeți, Lehar a acceptat invitația lui Grigoriu. Au mai multe de discutat. Poate chiar să-l aducă pe Lehar să dirijeze cîteva reprezentații... îi informează Leonard.

— Zău!... Ce-ar fi!... se minunează ceilalți.

— Și eu să-l joc pe Danilo! Ah! Ce-aș vrea!... — îi informează Leonard.

— Ai să-l joci! afirmă Petrovicescu.

— Știi tu ceva? — tresare Leonard, totdeauna optimist.

— ...Sînt eu!... răspunde Petrovicescu sincer.

— Al!... (Nu cu accent de dezamăgire).

— Și eu sînt... un gol în stomac!... declară mai prozaic Gheorghiu.

— Comandați!... exclamă Leonard întinzîndu-le lista. V-am poftit aici ca să vă ofer un prînz. În compania lui Franz Lehar! Ce n-ați visat voi vreodată!... Comandați! (Se ridică). Mă duc pînă-n hol să întreb ceva pe hotelier. (Stîrcește țigara în scrumieră). Pentru mine numai o cafea, nu mi-e foame.

— Nici mie, parcă! — spune Gheorghiu, ca s-o mai dregă.

— Parcă ziseși...

— Foame nu mi-e... dar poftă am! — concludă întrebătorul.

Leonard, ridicînd din umeri, pleacă spre ieșirea din restaurant în holul hotelului. Treclînd pe lîngă masa lui Lehar și Grigoriu, Leonard se inclină către Lehar, treclînd mai departe. Lehar, oarecum forțat, și ceilalți doi comeseni răspund salutului. Observăm cum Grigoriu «aduce vorba» de Leonard, deoarece Lehar n-a avut aerul indiferent față de necunoscutul ce l-a salutat.

Gheorghiu, cercetînd lista de mincare, spune către Petrovicescu:

— Te vîitai că nu l-ai putut vedea pe Lehar. Acu îl vezi cît îi-e poftă: la doi pași și de față.

(Continuare în pag. 146)

Jean Gabin: „Visam să ajung mecanic de locomotivă”



Pentru că părinții mei erau adesea în turneu ici și colo, eu am fost crescut de sora cea mare. Mi-am petrecut copilăria la țară, la Mériel. Până la vârsta de 13 ani am urmat «în principiu» cursurile părintelui Dervelloy, la școala comunală din sat. Specific că «în principiu» căci am fost crescut deplorabil și indisciplinat. Singura școală pe care o urmam cu asiduitate era școala chiulului. În loc să-mi rod pantalonii pe băncile școlii, preferam să hoinăresc. Și, deși învățătorul nu-mi aprecia deloc escapadele, o ștergeam adesea în pădure ca să vinez arici și să strâng

cuiburi.

Războiul a întrerupt cu brutalitate șederea mea la Mériel. Se vorbea de înaintarea nemților și a trebuit să ne refugiem la Paris. Aici, nimic nu mai era ca la țară. Ce schimbare! Ce decepție! În locul aerului, orașul cu trotuare... Pentru că am obținut o bursă, am urmat cîteva timp cursurile liceului Jeanson de Sully. Dar nu eram făcut pentru o astfel de viață. Și, într-o bună zi, am abandonat totul: cărți, caiete, profesori, director...

Tatăl meu, care fusese caretas, înainte de a se lansa în aventura café-concert-urilor, voia cu orice

preț să facă din mine un actor. Dar cînd eram mic, nu visam altceva decît să devin mecanic de locomotivă. Era visul meu cel mai drag. Nici tatăl meu, nici eu nu renunțam la hotărîrea luată. Asupra viitorului meu deciziile erau atît de contradictorii, încît într-o zi, la vîrsta de 14 ani, am plecat să-mi făuresc propriu-mi drum. Timp de șase ani am tras din greu. Rînd pe rînd, am fost: vinzător de ciment în gara din Chapelle, cărător într-o oțelărie și magaziner la «Magazinele generale din Regiunile Libere». Cîștigam 72 de franci pe săptămînă, dar eram liber. În sfîrșit, cel puțin așa credeam, pînă în ziua în care, convins de argumentele mele, tatăl meu a decis să mă recomande unuia dintre prieteni, proprietarul unui garaj la Paris. Datorită garajului, m-am lăsat dus la «Folies Bergère» unde tata m-a prezentat lui Fréjol, administratorul teatrului, căruia i-a spus că sînt «mort» după teatru. Și astfel am debutat pe scenă. Asta se întîmpla în 1923. Eram figurant într-o revistă de music-hall în care Jenny Golde, Belly Reeves, Claude France și Habib Benglia erau vedetele, împreună cu Bach, care mi-a fost părinte în meserie și care nu se sfia să-mi dea sfaturile cele mai utile, dar și cele mai răutăcioase.

După revista de la «Folies» am făcut figurație într-o altă, de data aceasta la Vaudeville. Signoret, Marguerite Deval Spinnely erau în capul afișului. Apoi, am fost angajat la «Bouffes Parisiens» pentru un mic rol în opereta lui Marivaux, «Doamna cu decolteul».

Serviciul militar m-a obligat să întrerup debutul meu de cîntăreț și să plec la Lorient, unde am fost înrolat în rîndul pușcașilor marini. După terminarea serviciului militar, am revenit la «Bouffes», mai întîia ca dublură, apoi ca interpret în opereta «Trei fete goale», în care am jucat pentru prima dată cu tatăl meu. Contractul terminîndu-se și rămînînd fără angajament, am încercat să schimb tactica. Mi-am încercat norocul de cîntăreț fantezist, asta înainte de a pleca în America de Sud, unde am jucat în toate cele douăsprezece operete de succes din acea epocă. La întoarcere am pornit-o din nou pe drumurile pariziene. De data asta am stat cîteva timp în Montmartre, jucînd cîteva roluri mici într-o serie de spectacole de varietăți de la «Moulin Rouge». Și, după ce am jucat în opereta «Flossie», am fost din nou partenerul tatălui meu în comedia «Arsène Lupin bancher». Era în 1930... și nu mă gîndeam atunci că nu voi mai urca pe scenă decît peste 20 de ani. Un eveniment cu totul neașteptat avea să orienteze cariera mea într-o altă direcție. Cinematograful sonor își făcea apariția. Mi s-a propus un rol într-un film.

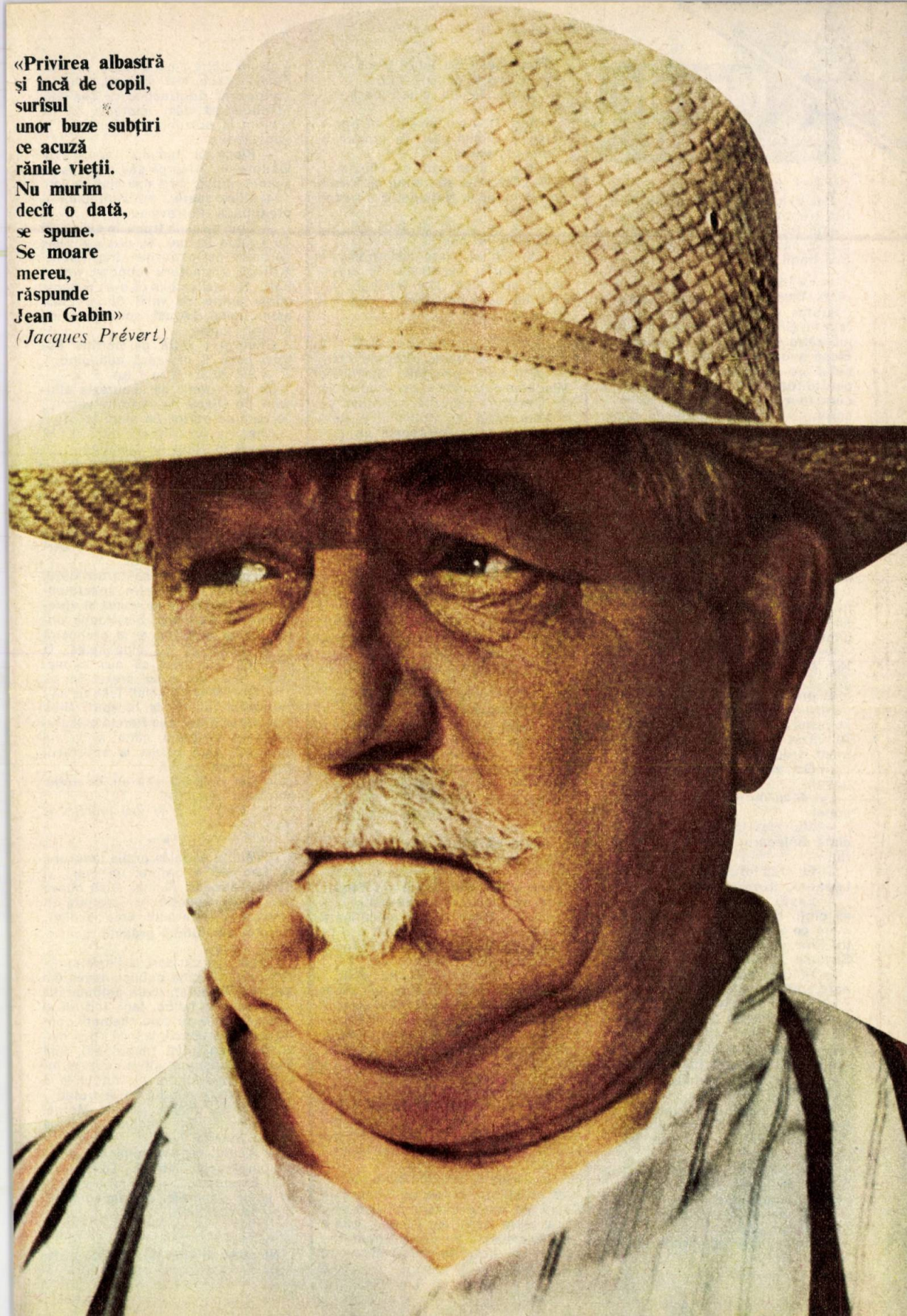
L-am acceptat, fără să mă gîndesc că voi fi prins în angrenajul fără ieșire al filmului...

(din «Le film vecu»)

...«așa
m-au prins
în
capcană...»



«Privirea albastră
și încă de copil,
surîsul
unor buze subțiri
ce acuză
rănile vieții.
Nu murim
decît o dată,
se spune.
Se moare
mereu,
răspunde
Jean Gabin»
(Jacques Prévert)



Marele duet

(Urmare din pag. 143)

Petrovicescu: Ești deștept! Pe artist trebuie să-l vezi acolo unde e rostul lui! La fața locului, adică. În public sau pe stradă, poate nu face doi bani!...

— «Văduva veselă!» traducere directă. Titlu de mare succes! Comand costume și decoruri la Viena!... — (spune Grigoriu, în picioare la biroul lui, către Leonard, tot în picioare și Elena așezată în fotoliu.) Îl aduc pe șeful de orchestră Robert Frank, pentru toate operele vieneze, după cum m-a sfătuit Lehar — că mi-a scris. (Arată cu degetul un punct pe birou). Ca și pentru cele franceze, de altfel, mă gândesc să iau un specialist! Cu timpul voi da extindere și ansamblului. Am proiecte mari! — pentru operă! — conchide Grigoriu foarte animat.

— Ești de feliicitat, nașule! Îți urez succes! Fina s-a achitat cu un compliment și o urare.

— Pe Danilo!... Îl cînt eu?... — Întreabă Leonard cu îndoială.

Grigoriu surprins de întrebarea lui Leonard, căruia nu intenționa să-i dea rolul, răspunde echivoc plimbându-se ușor.

— Ai?... ăăă... Măi fine... Deh! Nu se cam potrivește cu tine... Adică eu, n-aș vrea? Dar tu ești încă prea ușurel — ca să zic așa — pentru rol. Danilo este un bărbat în putere. Mai voinic, mai spătos! Ai văzut pe neam? Spune Elena, n-am dreptate?

— Da, așa e Nicule, are dreptate nașul.

Lui Nicu nu i-a plăcut aprecierea soției.

— Mai ales că pe Camille o să-l cînte Băjenaru — întărește Grigoriu.

— Eu cred totuși că rolul...! insistă Leonard, așezându-se.

— Lasă... Pentru tine, am eu! Tot să cînt! Nu vreau să se spună că merg pe aceleași formule. Am, pentru tine! «Walzertraum» a lui Oscar Strauss, am...

— Walzertraum?! — tresare Leonard, plăcut surprins.

— Da! «Farmecul unui vals!» E la tradus. Și cîte și mai cîte opere. Nu pierzi nimic dacă nu joci pe Danilo. În timpul repetițiilor o să fiți la Paris. O să vedeți teatre, muzee... Nici n-o să te mai gîndești pe-aiici și la Danilo! mai puțin.

— Cu ce deschizi, nașule? — întreabă Elena ca să schimbe sensul discuției. Leonard nu pare totuși «în apele lui».

— Cu «Azilul fecioarelor» de Suppé. Pe urmă, aia a lui Gilbert... «Fata blânsiseusei!» Și, reluări. Intră nașa cu aerul aflat de amfitrionă:

— Haideți la masă! că a venit toată lumea. Poftiți!

Nașa a ieșit. Se ridică Elena, apoi Nicu urmărit de un gînd:

— Si pe Danilo, cine-l joacă nașule?

— Iar...?! — exclamă nașul, oprindu-se la primul pas. Te urmărește muntegreanul!

— Nu... doar așa, ca chestie.

— ...Cred c-o să-l atrag pe Vasile Toneanu, de la Național. E o treabă de făcut.

— Păi, nu cîntă! Și dacă are puțină voce, e bas!

— Ei... o să cînte mai puțin... îi mai coborîm partitura... (Îl antrenează spre ușă). Dar înțelegi... reprezintă bine personajul... are publicul lui...

La Parc se repetă «Văduva veselă». E în ajunul generalei, dimineața. Mișcarea obișnuită în astfel de situații. Decoruri, recuzită, costume. La pupitrul șeful de orchestră e atent la scenă, unde se repetă un moment din operă. Între Margareta Dan, Vasile Toneanu și Ion Băjenaru. În grădina cîțiva obișnuiți ai repetițiilor și actori sau coriști cărora nu le-a venit rîndul. De aceea vedem și pe Gheorghiu și pe Petrovicescu privind repetiția. Desigur poate fi și Grigoriu și regizorul.

— Tot Leonard o să joace pe Danilo... — mormăie Petrovicescu.

Gheorghiu îl privește oarecum amorf:

— Cum o să-l joace Leonard? Visezi? Premiera e peste două zile și el e încă la Paris.

— Ei și! Într-o săptămînă se întoarce.

— Întoarce-se sănătos! Dar rolul? Cînd îl învață?

— L-am copiat eu în secret și i-am dat cînd a plecat!

— ...?... Chiar așa! Ce, o să-l schimbe Grigoriu pe Toneanu din rol? Rău așa, nu e. Și are contract!

Aduce lume, ăsta, dom-le! Te joci? Tocmai acum, cu concurența expoziției?

— N-o să aducă nici o lume! — afirmă Petrovicescu convins. Și se vor lăsa amîndoi păgubași, și Toneanu, și Grigoriu. Dacă n-o fi așa... Simt eu... cum o să devină...

— ...?... Simți tu! — persiflează Gheorghiu. Tu simți totul!

— Chiar și în plus! — relansează Petrovicescu.

— ?... (pîșcător) Și nu arăți.

Peste această imagine, un afiș trage cu bidineaua cu cocă și așterne un afiș anunțînd premiera «Văduvei vesele» cu Vasile Toneanu — artist de la Teatrul Național.

Este pe inserat. La casa de bilete a teatrului de la Parc vedem o oarecare mișcare. De asemenea cupeuri și trăsuri care opresc în jurul intrării.

La poartă la care stă scris «Intrarea artiștilor», vedem pe Gheorghiu oprit pe pasul intrării, privind edificat spre casa de bilete... Apare și Petrovicescu din urmă. Gheorghiu printr-un gest de mîini elocvent,

exprimă către amic situația de fapt. Petrovicescu, fără alt gest, ridică o sprinceană contractînd pe cealaltă. (Trebuie să dăm impresia că ne referim la prezența lui Toneanu în spectacol).

— Place la lume!... recunoaște Gheorghiu. Aleargă să-l vadă. Astă seară e public deja mai mult ca ieri.

— Mîine seară... probabil, plin! — presupune Petrovicescu.

— Unul ca el, în trupă, te salvează! Te scoate la mal. Și, oricît ai zice, serbările din expoziție atrag public. Artificii, scamatorii, tobogan, water-hut!... Nu mai vorbim că n-au deschis attea teatre de vară! Și cu toate astea, uite! (Arată spre casa de bilete): Lume!

Gheorghiu intră pe poartă. Petrovicescu îl urmează adăugînd:

— S-a aflat că joci tu!

Un panoramic ne lămurește afluența. Pe afixele cu «Văduva veselă» pe care ne oprim, un strai lat, de-a curmezișul lor, anunță: «Cu d. N. Leonard în rolul lui Danilo».

N.B. În timpul conversației dintre aceștia doi, mai intră o persoană-două pe poartă.

Scenă importantă din «Văduva veselă», cîntată de Leonard cu partenera Margareta Dan.

Succesul pare să se consolideze. Spectatorii și mai ales spectrotoarele sînt fascinată de vocea și «prezența» lui Leonard. Satisfacție observăm și la actori și la orchestră și la mașiniști și, bineînțeles, la director. Cu toate că nici el, nici soția tenorului n-au crezut în el.

— Deh! M-am înșelat! Trebuia să-i dau rolul lui, de la început. N-aș fi avut nici attea zile Parcull goll... — sopteste Grigoriu către soția lui Leonard, care privea la spectacol lîngă prima culisă.

— Mai vinovată sînt eu, ca soție. Nu l-am susținut!

— ...Bine că n-ai mai întîrziat la Paris.

(«Văduva veselă» grație tenorului N. Leonard a obținut un mare și durabil succes. Numai după cîteva zile de la apariția lui Leonard în spectacol, «Parcul» este asaltat. Bufetul din fundul grădiniîi gemea. Mare dezer).

Într-una din seri, la finele spectacolului, pe cînd publicul ieșea din grădina, la bufet, mare aglomerație de... pahare, halbe, țapi, farfurii și alte ustensile pe care chelnerii continuau să le aducă, la încă două mese de lîngă bufet (nestrînse), fără scaune deasupra, cîțiva cetățeni întîrziți. Unul dintre ei, singur la o masă, zice jupînului de la bufet:

— Merg treaba, jupîne! Merg!

— Strună! Se omoară lumea la mine, dom-le!

— Acum, cu expoziția, vin mulți din provincie. Atrăție! Deh!...

— Expoziția!... — mormăie cel care spăla paharele, exclamînd apoi: Leonard! atrăție.

Ne aflăm în anul 1912. O fotografie

pe ultima pagină a unei reviste bucureștene reprezintă pe Leonard și Florica Cristoforeanu în rolurile principale, dintr-o operetă a timpului. «Dama în roșu» de Witenberg, ar fi cea mai indicată. Florica Cristoforeanu intrând în rolul titular în jocul lui Jenny Apăteanu. În acea vară s-au mai jucat: «Suzana», «Eva», «Dușmanul femeilor», «Fifi în taxi-metru» și altele. Revista este răsfățată de o femeie pe care n-o vedem, așezată la o masă de mijloc. Mîna femeii întoarce și ultima pagină (Coperta a doua). Pe aceasta vedem desen sau foto, o scenă de război între beligeranți, titrată: «Italienii au reînceput bombardarea Dardanelor. Turcii închid strîmtarea». Ne apropiem de dată sus, și citim: 11 august 1912. Personajul invizibil n-a insistat să privească, a lăsat revista pe masă și s-a ridicat.

Unui magazin de galanterie bărbătească i se pune o nouă firmă: «Leonard» (autentic).

E o dimineață frumoasă de august. Leonard coboară spre Parc, ținînd o mîna în buzunar și în cealaltă o gazetă. Venea la repetiție în pas normal, cu pălăria de pal puțin pe o parte. În fața porții principale de intrare, ceva mai la o parte, la vreo 6-7 pași, o tînră fată, îmbrăcată simplu dar curat, sta nemișcată, cu privirea fixă, spre cel ce venea. Apropiindu-se de intrare, atenția lui Leonard e atrasă de această tînră cu chip frumos și îmbujorat, ai cărei ochi ca de porțelan îl însoțeau neconștient, fără cea mai mică mișcare sau gest. Leonard se îndreptă spre intrare, dar parcă ceva îl reține pașii. Oprindu-se, rămîne o secundă locului, apoi se întoarce către fată, întrebînd-o politicos, precum îl era firesc:

— Așteptați pe cineva?
— (după o clipă de revenire, ea din extaz): Pe dumneavoastră! — răspunde fata cu oarecare promptitudine. Lui Leonard i s-a mai întîmplat și alte scene de gen... De data aceasta însă, faptul i se pare ceva nou, neobișnuit.
— Pe mine?
— Da. De două ore stau aici.
— (cu accent de vinovăție): Nu știam... repetiția e la zece, mă scuzați...
— Nu face nimic. Am mai văzut artiști trecînd...
— (ducîndu-se ușor spre fată) Aăă... Cine ești dumneata?
— Maria?
— Maria? Și mai cum?
— Deocamdată, atît.
—...Atît?! — Leonard s-a oprit lîngă fată. E frumoasă. Are o prospețime de fecioară. Ea pare că bravează momentul, el mai puțin. Totul măsurat în clipe, pentru tenor, căci își regăsește repede prezența și cuvîntul.
— Ai pornit cam devreme de acasă, domnișoară Maria... Atît.
— De-aseară.
— (cu surprindere)... De-aseară?
...Păi... unde stai?



**Leonard,
un fenomen
artistic
nerepetat
pînă azi**

— (simplu) La Iași.
— (parcă n-a auzit bine) Unde?
— La Iași! Nu mai puteam, trebuia să vă văd! Cum sînt încă în vacanță, am luat trenul și am venit. Leonard rămîne un moment suspendat «Fetița asta glumește?»
— Și părinții dumitale?
— Nu-mi pasă... — răspunde fata cu aerul istet.
Leonard nu era o «haimana», un om lipsit de caracter. Din contră, avea un spirit curat și ocrotitor. Prin aceasta se și explică urmarea acestei întîmplări romantice.
— Aă... Stai fetei dragă, că nu-i tocmai așa!
— Știu. E cam pe de-lături.
— Le-ai spus cînd ai plecat?
— Nu!
— Cum, nu?!
— Asta ar fi cum ai pune deșteptătorul să sune.
— E grav răul (O ia de mîna dînd-o cu el). Vin fuga să le dai o telegramă să-i liniștești Săraacii!
În acest moment, actorul Gheorghiu, care îl salută, cobora la Parc. Leonard, lăsă o clipă fata să-i spună ceva grabnic acestuia (adică să-i scuze la repetiție pe un motiv oarecare). Gheorghiu, cu un gest de mîna îl asigură să n-aibă grijă. Leonard revine grabnic la Maria, conștientînd cu ea drumul.
— Ai vreo rudă la București.
— Am o mătușă.
— Unde locuiește?
— Acum, e la cimitir...
—...Plec cu primul tren!
— Sînt urîtă?
— Nu! Ești chiar frumoasă...
— Atunci?
— Atunci... pleci!
— Plec. Dacă mă iubești!
— (Oprindu-se cu ea) Așa... pe nepusă masă?

— Ce, vă trebuie alimentație pentru asta?

— ?...
— Eu cum vă iubesc?!
— Și dacă eu nu te iubesc?...
— Plec, dar pe sub roate!
Leonard e depășit. Plăcut, bineînțeles. O reia mut de mîna smucînd-o după el.

La poștă, așezați la o masă de scris, Leonard și Maria. Primul privește pe foaia de hîrtie din fața secunde, care termină de scris adresa.

Maria: Gata cu adresa.
Leonard: Acum ce le scrii?
Maria privește spre Leonard, fără complicații.
— Adevărul! Mă-ntorc deseară. Plecat București. Întîlnit Leonard. Leonard tresare:
— Nu se poate! Ești copil? Vrei să iasă vreun scandal?
— Atunci, ce să le scriu?
Leonard ia hîrtia și tocul din mîna Mariei, să scrie el. Se gîndește puțin și începe anunțînd vocal:
— «Conduș gară colegă. Urcat bagaj. Plecat tren. Rămas vagon. Colega invitată capitală. Mă întorc deseară. Sărutări. Maria»
— Așaa... aș putea să mă-ntorc și mîine...
Leonard, punînd sugativă pe telegramă, răspunde concis:
— Nu, nu! Te-ntorci astăzi!
Leonard se ridică cu telegrama. Maria îl secondează complimentîndu-l cu subînțeles:
— Vă pricepeți să le ticluiți... (a indicat telegrama).
— (se apără) Nicicum! E un text dintr-o operetă.

memoria
cinefilului

Elena Solovei —
eroina principală
din două filme
de referință:
Sclava iubirii
și *Piesă neterminată*
pentru o pianină
mecanică
ambele regizate
de Nikita Mihalkov



Un Cehov de sărbătoare



de tablouri.

Acesta îi povestise cum o doamnă din înalta societate burgheză, sufocată de snobismul ei inerent, îl sîcîia, vrînd să cumpere un El Greco, motivînd, fie că are și prietena ei unul, fie că «ha! îmi place» și, mă rog, cite și mai cite alte pretexte; dar de fiecare dată, bătrînul refuza sumele uriașe care i se ofereau, pînă cînd femeia îi va fi dat răspunsul, adevăratul scop pentru care ea vrea să cumpere tabloul.

— Și cînd i-l vei da? — mai întrebă o dată celălalt.

— Cînd îmi va spune: «Am nevoie de el!»

Piesă neterminată pentru pianină mecanică al lui N. Mihalkov este o operă de artă care face parte din această categorie, de celor de care avem nevoie.

Constituit ca o sinteză a schițelor și nuvelor lui Cehov — al căror univers original se repetă peste tot în opera sa (Orson Welles încercase mai înainte o astfel de esențializare a cîtorva din piesele shakespiariene, în «Falstaff» și-i reușise!) — filmul pune pe peliculă această lume ciudată a lui Anton Pavlovici, cu oamenii ei striviți între interese meschine și pasiuni mocnite, o lume a reduției în neant.

Conflictul — la fel ca în majoritatea pieselor lui Cehov — nu se configurează decît tîrziu. Pînă atunci, urmînd parcă nevăzutele intenții ale autorului, «camera» se plimbă încet, greoi, pe obiecte, pe peisaje — sugerînd viscoasa imobilitate a timpului —

cu efecte de un pictural plin de substanță (peisajele sînt scoase din tablouri de Manet, în care oamenii par topiți în verdele crud al ierbii). Cînd încep să se miște, cînd capătă consistență, ieșind de sub umbra prăfuită a obiectelor care le strivesc, personajele acționează nesigur, stîngaci, ca niște copii mari, ingenui.

Acesta este sistemul. Bine ordonat, desfășurîndu-se cu rigiditatea unui principiu, el așează destinul oamenilor sub zodia implacabilă a oscilării între tragic și comic, acolo unde se află, abia mijit, grotescul.

De-abia acum, îmipiși pe acest teren nesigur, oamenii capătă contur, ies din condiția lor evanescentă și se recompun în niște măști grotești. Personajele: moșiereasa și toți invitații ei la audiția unei partituri de Liszt, executată la o pianină mecanică (iată, dar, imixtiunea civilizației în această lume, revolută și care va fi factorul declanșator al dispersiei acestui grup uman, al denaturării lui) nu se definesc decît odată intrați în retorta aceasta magică a tragicomicului.

Singurul care vrea să iasă din acest mecanism (a se vedea **Pianina mecanică** drept chintesență a acestui automatism, simbolul absolut al acestuia!) este învățătorul Mișa (admirabil interpretat de Aleksandr Kaliaghin).

La el, pasiunea mocnită (acesta este, de fapt, conflictul adevărat, pentru că numai astfel «se întîmplă ceva») izbucnește dintr-o dată, fără control; dragostea din tinerețe, anulată de conformismul unei căsătorii comode, irupe cu forța unui vulcan. Doar cînd iubesc, personajele lui Cehov devin lucide (după o logică inversă, dar verosimilă, căci altfel, ele rămîn doar niște

existențe golite de sens și fatal abulice); și doar Camus ne învață că «acolo unde domnește luciditatea, scara valorilor devine inutilă». Prin urmare, toți care îl înconjoară pe Mișa se înseriază, devin copiii unui prototip invariabil.

Mișa, acest Trigorin în stare de esență, atinge prin această desprindere de sistem — momentul de maximă tensiune a conflictului — condiția veritabilă de om. Dar, așa cum un ciine ținut prea mult în lanț, atunci cînd i se dă drumul, se întoarce tot acolo, acasă, libertatea îl orbește pe Mișa, îl sperie și-l face să dea înapoi. Sublimul este totuși o stare care trebuie percepută încetul cu încetul. Și dacă se întoarce, cel-l așteaptă acolo de unde a plecat? Nimic. Sau, mai degrabă, aceleași lucruri. Nu-i rămîne, deci, decît să-și pună capăt zilelor. Dar nu se înneacă, totul este un bluff, căci nu reușește și se trezește în apa mîrdară a lacului, mică pînă la genunchi. Așa încît, obedient, Mișa reîntră în paradigma «normalității». Acum vin ceilalți și-l «salvează» de tentația «ieșirii» aberante; acum sistemul îl reîntegrează în inexorabila sa structură.

Necesitatea — criteriu care, din păcate, în cinema acționează atît de rar — a unei astfel de realizări cinematografice nu rezidă numai în reconstrucția imagistică a unui univers literar (înțeles altfel, filmul este o competiție, un grandios pariu), dar și în nemărturisitul gînd, ascuns, printre circumvoluțiunile sufletului nostru că «le coeur a des raisons...», în înfrigurarea cu care ne scotocim în fiecare zi, suspectîndu-ne mereu că am putea trișa viața.

În această accepție complexă, Cehov transpus pe peliculă este un El Greco de care «avem nevoie» ca de o sărbătoare continuă.

Bătrînul și înțeleptul personaj al lui Malraux ar putea fi mulțumit de noi.

Zic «ar putea»...

Florin TOMA



Liviu Ciulei,
Georges Sadoul
și Ovidiu Gologan:
o imagine
de arhivă
sentimentală

«Trebuie o sută de flori ca să faci cîteva picături de parfum»

Cinema

Aș fi putut să-mi răscolesc multe-mi amintiri adunate în 40 de ani de profesie, să le scutur de praf și să vorbesc despre începuturi, despre primele întâlniri cu arta și cu arta filmului, despre sutele de oameni pe care i-am cunoscut sau filmat, aș fi putut vorbi despre zile și nopți de filmare, dar mi se par mai dragi mărturiile despre oamenii cu care am lucrat. În imaginea lor intră și un crîmpei din mine, din iubirea mea pentru această profesie pe care am făcut-o o viață. Drumul lor în artă a fost și drumul meu și el n-a fost întotdeauna presărat cu flori, au fost și necazuri, și griji, emoții și neplăceri. Profesia noastră este o iubită tiranică — pe mine oricum m-a înălțat, m-a învățat cu totul, mi-a fost, într-adevăr, unica și marea iubire. Am căutat mereu, pe cît mi-a fost cu putință, să mă depășesc, am alergat mereu în galop pe calul meu imaginar, cravasindu-l cîteodată cum își cravasează jocheii calul la potou, să nu rămîn în urmă. Dar, după cum spunea Pallady, «arta este o lungă suferință, o întrebare pe care ți-o pui mereu ție însuși. Trebuie o sută de flori ca să faci cîteva picături de parfum».

Am căutat toată viața să învăț și am învățat de la toți, de la fiecare, de la... oameni. Am căutat să fiu colaboratorul regizorului și al scenaristului, să le urmăresc intențiile, dar în același timp am încercat să aduc și eu o contribuție personală. M-am străduit să nu mă repet, să nu cad în meșteșug și am căutat întotdeauna în minte cuvintele lui Heraclit învățate pe băncile școlii: «Totul curge, nimic nu subsistă, rămînînd același» și pe cele spuse de Platon despre Heraclit: «El compară lucrurile cu curgerea unui rîu, încît nu poți intra de două ori în același rîu, căci el curge și a doua oară te scalzi în altă apă»...

În strădania mea am avut alături cîțiva oameni care doreau același lucru cu mine, oameni pe care i-am iubit și respectat, pe care îi iubesc și respect. Despre trei dintre ei vreau să-mi amintesc aici:

Victor Iliu

Există respect, dragoste pentru profesie

Pe Victor Iliu, a cărui pierdere timpurie și în plină

putere de creație m-a afectat profund, l-am cunoscut îndeaproape cu prilejul primului documentar agricol după eliberare, **Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia**, apoi la probele filmate pentru filmele **Lența** și **Nicolae Bălcescu**, care din păcate nu s-au mai realizat, și mai tîrziu la **Moara cu noroc**. «Aici m-au condus obsesiile mele și această pasiune adîncă, dragostea pentru imagine, pentru miracolul în alb și negru (...) Laboratorul umbrelor pline de miracol», mărturisea Victor Iliu, în «Confesiunile unui cineast».

Era de o deosebită cultură și pregătire profesională. L-am iubit deopotrivă, atât ca artist și ca om. Era un clasic. El însuși spunea: «Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică...» Ce am admirat la Victor Iliu era exigența, respectul și dragostea pentru profesie. Cînd ne întîlneam dimineața, la prima oră de filmare, avea pregătite, studiate pe minuțiozitate, cadrele, secvențele, ce erau programate pentru ziua respectivă. Fiecare cadru era desenat chiar pe scenariul regizoral, cu unghiurile de filmare în relație directă cu construcția decorului, cu planurile și contraplanurile. Fiecare personaj era analizat, era caracterizat în funcție de succesiunea secvențelor, a filmului întreg, de mișcările actorului în cadru, de intrările și ieșirile din cadru. Prevedea chiar și un eventual montaj, montajul complex al imaginii și al muzicii și efectele sonore. Ritmul filmului, desfășurarea narațiunii. Memora replicile și adeseori spunea replica ce reprezenta ideea filmului **Moara cu noroc**: «Nu bogăția ci liniștea colibei tale te face fericit». Iar la filmare, indicațiile erau precise fără ezitări și tatonări. Era o consecință a pregătirii personale, a instruirii sale și a studiilor însușite temeinic la Mosfilm cu profesorul-regizor Serghei Eisenstein. Cadrele erau filmate liniștit, cu primplanuri care să reprezinte cît mai vizibil pentru spectator stările sufletești ale personajelor. Cu panorame lente, sincronizate cu acțiunea, cu vorbirea actorului; cadrele filmate caracterizau firea sa încărcată de umor și candoare, ca și vorba lui domoală.

Iată ce spunea Liviu Ciulei, care a fost regizor-secund la **Moara cu noroc** — despre Victor Iliu: «Ceea ce m-a frapat întotdeauna la Iliu în afară de loialitatea, de interesul lui sincer pentru tinerii care lucrau în cinematografie și față de care avea

un imens tact de transmitere a ceea ce știa, și de încurajare, de susținere a lor, ceea ce m-a frapat întotdeauna, spun, a fost o îmbinare foarte specială de gust artistic și spirit științific. Iliu era pasionat de știința cinematografului, principiul lui artistic avea, cred, tot o caracteristică de ordin științific».

Era o fire modestă, dar, pe cît de modestă-i era firea, cînd era vorba de el, pe atît de dîră, voluntară, intransigentă, cînd era vorba de profesiunea lui. La Victor Iliu totul era gîndit, căci nu se împacă niciodată cu măsuri improvizate. Avea o concepție despre viață sobră și pentru el vanitățile erau lucruri mărunte pe care le disprețuia, ca și onorurile. Părea aspru cu greșelile altora, dar și mai aspru cu sine. Părea aspru... dar sub severitatea privirii lui, cînd se uita la tine pe deasupra ochelarilor cu rame groase de baga, observai în privirile lui un început de zîmbet discret, care ascundea o deosebită delicatețe și o timiditate greu de ascuns. Nu reușea să le învingă și tocmai această trăsătură a caracterului său constituia adevărata manifestare a unui suflet cald față de oameni. Și cu cît îl cunoșteai mai bine, cu atît îl prețuiai și stimai mai mult.

Cîtea, cu aceeași pasiune, în variate domenii, avînd întins cunoștințe și temelnice, mergînd în unele pînă la erudiție. În lumea cărților pe care le-a iubit și i-au fost nedespărțite tovarășe, pe care le-a răsfoit și le-a mîngîiat ca pe ființe dragi, mintea lui a găsit în cearșurile grele clipe de mîngiere.

Victor Iliu a închis ochii cu regretul de a nu fi reușit să vadă realizată o dorință, pe care o gîndea de mult timp și de care vorbea în clipe de liniște, cînd încerca să-și învingă suferința: filmul artistic «Horea». Erau iarăși clipe de mîngiere pentru Victor Iliu.

**Profesia noastră este
o iubită tiranică. Pe mine
m-a acaparat cu totul, mi-a
fost unica și marea iubire**

Sădesc pe locul unde se odihnește o floare, floarea lui preferată: un trîmbac cu patru foi.

Liviu Ciulei

Farmecul, talentul, inteligența

Cu Liviu Ciulei am colaborat la filmul «Pădurea spînzuraților». Dar, cu foarte mulți ani înainte, am avut ocazia să-l aplaud în «Visul unei nopți de vară» de Shakespeare, în rolul lui Puk. Era începutul unei mari admirații. Și pe atunci, nu întrezăream nici în vis, că vom colabora mai tîrziu.

Sosea pe platoul de filmare cu bună dispoziție, cu toate că seara jucase și rezolvase probleme administrative la Teatrul Bulandra, pînă tîrziu în noapte. Pregătît întotdeauna, explica întregii echipe planul pentru întreaga zi. Apoi concepea cadrul cu aparatul de filmat instalat pe Dolly care aluneca pe șinele de travelling, într-o mișcare continuă. Părăsind rigorile scenariului, schimba adeseori mișcarea în cadrul în căutarea unei noi soluții, de noi forme de expresie, pentru a asigura cadrulului și secvenței filmate, valoare artistică și tehnică. Pentru că fiecare cadru îi punea în față zeci de soluții și se oprea asupra celei mai favorabile care se încadra în concepția elaborată pentru întreg filmul. Era expresia vocației sale artistice, a personalității sale regizorale complexe, care nu se mulțumea cu rezolvări facile, disecînd, filtrînd, șlefuid și investigînd fără șovăire cadrul, pînă la perfecțiune, avînd în permanent în minte și-n suflet întreg filmul.

Cred că pînă la Liviu Ciulei în cinematografia noastră

trănu s-au mai realizat cadre lungi de 150—200 m filmate, «dintr-o bucată», aparatul șerpund într-o neliniștită mișcare, ca și gîndurile personajelor, căutînd mereu fața și ochii actorului în panoramice largi de 180—360 grade cu aparatul instalat în mijlocul decorului, ceea ce era viziunea sa asupra cinematografului în mișcare.

Faptul că în Pădurea spînzuraților Liviu Ciulei interpreta și un rol principal, a constituit un exemplu pentru întreaga echipă de efort și dăruire.

Și iată acum ce spunea regizorul Victor Iliu despre regizorul Liviu Ciulei: «Ciulei a dovedit în mod remarcabil că are unelele unui artist al ecranului de o rară calitate la noi, o scriitură cinematografică de o viguroasă forță sugestivă, capacitatea incontestabilă de a construi o imagerie filmică fără compromisuri teatrale sau altele...» și continua: «Originalitatea lui e în această neliniște pe care o cuprinde și o emană creația sa, sau intuiția cu care face sensibile oricărui spectator dimensiuni necunoscute ale realității de toate zilele, capacitatea pe care o are de a însufleți și a face să vibreze nu numai eroii ci și obiectele, mașinile, casele, spațiul...». Prevenitor, Victor Iliu, ținea să adauge și aceste cuvinte: «Nu aș vrea să-i fac rău lăudîndu-l, pentru că laudele, chiar și de la prieteni, dacă nu-s primite cu înțelepciunea cuvenită, mai mult strică decît folosesc».

Ceea ce m-a atras la acest om admirabil este farmecul său personal, talentul, inteligența, inima sa caldă, surîsul său curcitor, dăruirea și puterea de muncă, omenia. Toate aceste calități îi conferă și o mare autoritate izvorîtă din încrederea ce o resimți față de el, din stima pe care ți-o inspiră și admirația pe care ți-o provoacă. Liviu Ciulei radiază și o vădită superioritate sufletească, încît te supui, gîndurilor lui cu firească și voioasă dorință de a participa la așezîntele lui și la împlinirea planurilor lui. Discuțiile cu Liviu Ciulei sînt vii, dar, la drept vorbind, mai mult îl ascuți pe el fermecat și întotdeauna surprins de bogăția cunoștințelor lui, de modul elevat de a vorbi, de argumentele lui convingătoare. A sta de vorbă cu el înseamnă a lua parte la un recital de o înaltă ținută intelectuală.

Acest om fermecător, frămîntat și senin, mereu gînditor, chibzuit, dar sprinten și îndrăzneț în acțiune, întotdeauna oferindu-se să facă un bine, hotărît în urmărirea unui țel, are o pasiune instinctivă a măsării, proprie marilor artiști. Căci în ultimă analiză, Liviu Ciulei este omul de artă, înzestrat cu daruri multiple: regizor, actor, scenograf, pictor, de teatru și film — un veritabil arhitect al frumuseții în toate aceste variate domenii. Și el este conștient, cred, de acest lucru, pentru că, vorbind despre artă cu iubire, cu competență, un fior de entuziasm vibrează cu bucurie în toată ființa și ochii lui.

Gheorghe Vitanidis

Dinamism, neastîmpăr, spontaneitate

Cu Gheorghe Vitanidis a cărei prietenie îmi permite să-i spun mai degrabă lorgu Vitanidis, am lucrat la **Facerea lumii** și **Ciprian Porumbescu**.

Temperamentul său dinamic nu poate să țină în hături gîndurile sale, ideile sale, care se nasc uimitor de spontan în focul creației pe platoul de filmare. Neastîmpărul său continuu se observă în toată concepția sa artistică — a formării cadrului și a mișcării aparatului. El nu poate povesti filmul decît într-o permanentă mișcare, «scriind» cu aparatul, urmărind jocul actorului, al interpretării pînă la cele mai mici amănunte, aparatul jucînd și el o dată cu personajele. Respectînd totuși succesiunea scenariului regizoral, elaborat cu cîteva luni înainte, adesea improvizează inspirat prin căutări îndrăznețe și noi rezolvări.

O mare calitate a regizorului Vitanidis este colaborarea permanentă cu fiecare membru din echipă și în special cu colaboratorul său cel mai apropiat, operatorul filmului. Am fost surprins de însușirile lui neștiute, de a fi și operator, care conduce cu mă-

ierstrie aparatul de filmat chiar și fără nici o repetiție, făcând mișcări de aparat complicate. Aceste remarcabile calități fac din Gheorghe Vitanidis, un cineast complet.

Este un om încântător. Potrivit de statură, cu mișcări sprintene, figura deschisă, din primul moment simpatice, ochii de o vioiciune rară, plin de bunătate și îngăduință, mereu glumeț dar fără să jignească. Pentru mine Iorgu Vitanidis este omul care, mai presus de orice, știe să facă la momentul potrivit, fapta care nu se uită niciodată. Și îl face firesc, dezinteresat în chipul cel mai sincer. Competent, îndrăgnet, autoritar, cu un suris seducător, modest în privința persoanei lui — dar mândru, neînduplecat când este vorba de profesiunea lui. Inteligentă vie, trepidantă și o deosebită forță de acțiune, fac din Iorgu Vitanidis izvor de energie adesea — dacă se poate spune — diabolică. Imprudent cu sine, duce efortul până la epuizare și nu are astîmpăr nici când e tînuț la pat sub îngrijire medicală — grăbit să-și reînceapă activitatea. Este un netăgăduit talent în vorbă și scris. Când vorbește în diferite ocazii, cucerește pe cei ce-l ascultă, pentru că splendoarea frazei sale se impune printr-un complex de elemente de conținut, ca și prin prestația vocii sale. Cultura sa este de variate domenii, ce se manifestă prin nenumărate curiozități intelectuale, subtilitatea spiritului său cercetător — nu pot fi cuprinse de palidele mele cuvinte.

Vorbind despre acești oameni — ale căror virtuți le-am admirat și stimat și cărora le păstrez o amintire caldă, recunoscătoare — nu pot uita că la toți m-a izbit, în chip ciudat, o anumită, dar caracteristică mișcare a miinilor.

Așa mi-a fost dat să strîng cu încredere miinile lor prietenești cu lealitate oricînd întinse, dar și să le văd, să le observ, să le studiez, să-mi aplec privirea asupra lor:

— neobosite, neastîmpărate, într-o mișcare ce parcă voiau să cuprindă mereu ceva nou, la Victor Iliu: nu vorbea mult, dar tăcerile lui exprimau, ca și miinile — într-o continuă dar reținută mișcare, gîndurile lui. Miinile lui aveau ceva din miinile truditoare ale strămoșilor ardeleni de la Sălișteța Sibiului, pe care, în

contrast cu fizicul său, le simțea viguroase, cînd îți strîngea mîna cu efuziune. Dar ce minunate rînduri reușeau să scrie, ce minunate îndrumau condeii după îndemnul gîndului și inimii, ca și ce delicate desene, caricaturi, portrete și peisaje în alb-negru și color, se nășteau din miinile lui. Între mimica feței liniștite și înfățișarea miinilor era o nepotrivire care te uimea. Minunate erau miinile lui Victor Iliu, minunate erau toate cele făcute de ele.

Miinile lui Liviu Ciulei sînt miinile de intelectual, de artist autentic, chiar cînd le privești fugăr la prima întîlnire. Îi admiri miinile și cînd aprinde chibritul, cînd fumează și gesticulează cu țigara în mînă și cînd scoate banii din buzunar, cînd îi numără și cînd plătește. Dar cînd privești mîna lui Liviu Ciulei, cînd trasează cu eleganță linii verticale și orizontale, cînd concepe schitele de decoruri și costume, cînd elaborează scenarii regizoral, și cînd îl răsfoiește — cînd miinile lui alunecă lăsîndu-te învăluit de harul ce se degajă din toată ființa lui? Prin mîna lui caldă, generoasă, prin degetele lui fine, am simțit prietenul, colegul, artistul.

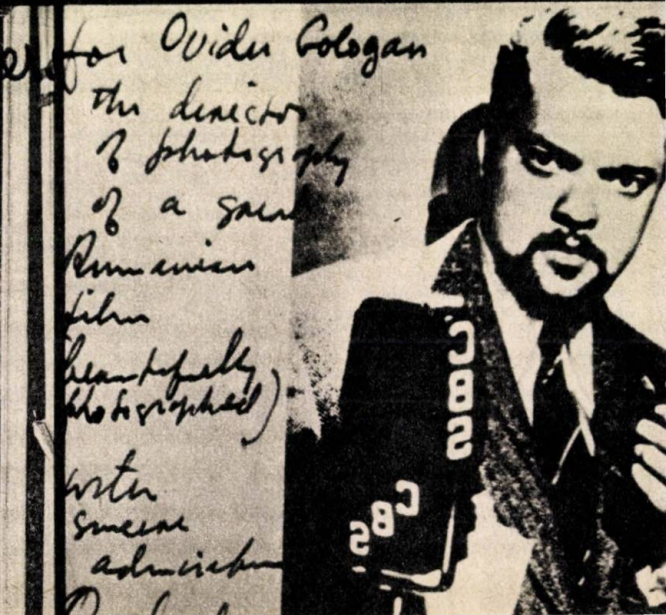
Mîna lui Vitanidis este puternică, viguroasă, energică, darnică, risipitoare chiar, entuziastă — din care se degajă o personalitate deosebită. Îmi apare mereu în mînt mîna lui Vitanidis, cu mișcările ei neprevăzute, cînd neliniștit străbate platoul de filmare, conducînd jocul actorului în cadru, explicînd neconținut și cu miinile în degetele cărora țigara cu mica ei pată de lumină, cu fumul degajat formează în razele puternice ale proiectoarelor un colorit aparte, care completează atmosfera de creație. Este o asemănare între mimica feței, a gîndurilor lui și cuvintelor lui, și gestică miinii — care îi se pare că și ea surdile neconținut, ca și înfățișarea lui.

Cu toți trei acești regizori, care mi-au oferit și prietenia, am colaborat cu o nespusă încîntare, cu toate că fiecare își avea stilul său de lucru complet diferit — la care m-am adaptat ușor, căci înțelegerea noastră, o dobîndeam fără vorbe. Toți creau pe platoul de filmare, prin comportarea lor politicoasă, de omenie, de respect pentru fiecare membru din echipă, o atmosferă de participare totală care te purta în întregul unei zile de filmare, pînă la uitare de sine...

Ovidiu GOLOAN

Două dintre multele dedicații din albumul personal: «Lui Ovidiu, marele operator pe care sînt fericită că l-am cunoscut. Cu drag, Silvana Pampanini»

«Pentru Ovidiu Gologan, operatorul marelui film românesc, minunat filmat, cu sinceră admirație Orson Welles» (Orson Welles se referă la *Moare cu noroc*)





Grigori
Kozîntsev

Spațiul tragediei

Grigori Kozîntsev s-a născut la Kiev la 9 martie 1905. În 1921, după absolvirea Academiei de artă din Leningrad, a înființat împreună cu Leonid Trauberg și Serghei Iutkevici «Fabrica actorului excentric» (FECS), o școală de avangardă în care actorii erau pregătiți să interpreteze roluri de toate genurile, baza fiind însă comedia groasă (pe linia clovnerilor de circ, a numerelor de revistă sau scurt-metrajelor lui Mack Sennett). Trei ani mai târziu, teoriile avangardiste ale celor trei realizatori, teorii complet diferite de «cine-ochiul» lui Vertov sau «laboratorul experimental» al lui Kuleșov, își află materializarea în filmul **Aventurile Octombrinei**. Acesta marchează începutul unei îndelungate colaborări dintre Kozîntsev și Trauberg. Într-un răstimp de douăzeci de ani, ei realizează împreună o duzină de filme în care e greu de discernut aportul precis al fiecăruia. Printre acestea se numără un al doilea film de avangardă — **Mişka împotriva lui Iedenici** care, ca și primul, abundă în trucaje, clovnerii și excentricități —, ecranizarea nuvelei lui Gogol, «Mantaua», o comedie lirică (**Frățești**), două filme a căror acțiune se petrece în ambianța revoluționară a mișcării decembristilor (**S.V.D.**) și respectiv a Comunei din Paris (**Noul Babilon**), câteva pelicule de actualitate (**Singură, Oameni simpli**).

După despărțirea de Trauberg, în 1947, Kozîntsev se dedică la început filmului biografic, realizând două opere mediocre, **Pirogov** și **Belinski**, în care bănuiești cu greu capodoperele ce vor urma și în care regizorul își va dezvălui întregul său potențial artistic. Este vorba de cele trei ecranizări ale unor capodopere din literatura universală: **Don Quijote**, **Hamlet** și **Regele Lear**.

Dar culmea creației lui Kozîntsev o constituie, fără îndoială, cele două ecranizări după Shakespeare. Realizarea lor i-a răpit mai mulți ani (în medie cam șase pentru fiecare), regizorul zăbovind asupra celor mai mici detalii și încercându-le cu semnificația descifrată în textul shakespearian. Din fericire pentru cinefili și specialiști, Kozîntsev nu s-a mulțumit să ne ofere doar rezultatele acestei complicate gestații, el ne introduce în laboratorul său de creație făcându-ne să urmărim pas cu pas etapele zămislirii celor două filme. Pentru aceasta, el schimbă aparatul de filmat cu condeiul și așterne pe hîrtie «Spațiul tragediei», un volum în care considerațiile filozofice și estetice alternează cu relatarea unor întâmplări din timpul turnărilor și cu fragmente din corespondența purtată cu diferiții colaboratori. Un adevărat puzzle de informații prețioase realizat cu arta montajului cinematografic din care am ales câteva fragmente.



Gestația filmului **Regele Lear** s-a făcut în etape. Prima a fost spectacolul de la teatrul dramatic Gorki (1941), a doua — capitolul din cartea «Shakespeare contemporanul nostru» (1962) și a treia — filmul (1967—1970).

De la prima discuție pe care am avut-o cu pictorul de costume Virsaladze, acesta mi-a spus: «Esențialul este să fie foarte puțin din toate».

Așa să fie, foarte puțin din toate. Dar pentru a realiza o operă de Shakespeare, foarte puțin din toate este o condiție foarte grea. Acest autor nu este cituși de puțin ascetic. Filozofia sa poetică nu cistigă nimic pe ecran atunci cînd este văduvită de ambianța vieții cotidiene... Realismul lui Shakespeare: tragediile sale sînt încărcate de cotidian.

Cînd am discutat filmul **Hamlet** la Institutul de teatru, muzică și cinematografie din Leningrad, m-au judecat ca pe hoții de cai din cauza găinilor care ciuguleau prin curtea de la Elsinor. După unii specialiști, găinile diminuează tragedia. Din păcate, eu am refuzat să-mi recunosc greselile și am lăsat găinile să ciugulească liniștite în timpul celebrilor monoloage.

Trăiască găinile, jos cu prețiozitatea!

Vreau ca **Lear** să fie cît mai apropiat



«Lear
nu devine mare
decît în momentul
în care înțelege
că este egal
cu ceilalți»
(în *Regele Lear*,
Iuri Iarvet)

pe de viață. Pe mine nu mă interesează lucrurile bizare sau frumoase, ci cele care în sine nu prezintă nici un interes. Costume care să nu atragă atenția, obiceiuri lipsite de pitoresc. Nu există nimic demn de admirat. De aceea refuz culoarea. Prefer să mă încred în Shakespeare și în spectator; ar fi rușinos să îndulcesc piesa cu lucruri frumoase. Din cauza asta au apărut o serie de dificultăți în realizare; cadrele nu trebuie să prezinte nimic remarcabil.

Ce trebuie pentru Lear? Cum să-i definim caracterul, calitatea? Poate printr-un montaj de antia atracții?

Nu pot recurge la monografiile: Holbein, Goya sau Picasso. Scopul meu nu este să creez raporturi între ecran și pictură, oricît de frumoasă ar fi ea, ci între ecran și realitate. Trebuie să conving spectatorul de realitatea lumii lui Lear, o lume care nu seamănă nici cu antica Britanie, nici cu Anglia lui Shakespeare, nici cu secolul nostru. Și care în același timp seamănă cu toate aceste epoci la un loc.

Ceea ce trebuie să semene nu este aparența evenimentelor luate izolat, ci sistemul de legături care creează viața. Uneori foarte complexe uneori cît se poate de simple. De pildă, cel mai simplu postulat: «Cum îți așterni așa dormi». Asta e Lear... Piesa în sine este hirsută: materiale disparate, stiluri eterogene, schimbări brutale de ton. Dar toate creează unitatea. Nu a stilului artistic, ci a vieții, a istoriei. «Istoria, spune Marx, se repetă de două ori: la început ca tragedie, apoi ca farsă». În Lear există nenumărate repetiții de acest gen. În momentele de decădere a civilizațiilor, tragedia și farsa se amestecă atît de perfect încît este

spatele întors brusc celui căzut în dizgrație; tot spațiul contaminat de servilism și teamă. Un muzeu de figuri de ceară guvernamentale. Este universul regal. Fără această atmosferă, comportamentul lui Lear ar fi fost nejustificat. Imposibile de justificat din punct de vedere psihologic actele regelui; dar în spațiul acțiunii, ele devin naturale. În prima scenă chipul lui Lear e invizibil; doar masca puterii. Schimbările sale de umoare sînt fără logică, caracterizate prin absența totală de interes față de ceea ce este concret uman. Lear este orb și surd la tot ce este natural. Nu i se văd încă ochii plini de durere, apoi plini de gînduri; ei apar mai tîrziu cînd cade masca. Lear își smulge masca puterii și-o jupoaie de viu. Și numai atunci chipul lui devine vizibil: suferințele l-au făcut frumos, uman.

Cum să definim cu un cuvînt evoluția personajului? Dezgheț. La început, tot ce este uman este înțepenit, înghețat de obișnuința (sau necesitatea) de a domni. Durerea încălzește. Nenorocirea topește ghiata, inima începe să bată, să trăiască.

Lear e cel mai bătrîn dintre toți:

Optimisul tragediei nu constă în pedepsirea celor răi, ci în victoria celor demni asupra celor nedemni

aproape imposibil să le mai deosebești.

Romanticii admirau la Shakespeare amestecul de sublim și grotesc, asta dădea un fel de aluaf franțuzesc. E drept că din Lear nu lipsesc contrastele, dar sferile lor sînt indisolubile: e greu de stabilit granițe. Sublimul nu alternează cu grotescul ci se dizolvă în grotesc. Azvîrlindu-și boneta de bufon, grotescul apare încoronat cu spini. Trăsături de stil? Nu. Trăsături de viață, de gîndire. Aici e fondul problemei.

Așa trebuie realizat un film shakespearian. Acest aliaj este cel care trebuie să determine tonul, ideea, chiar carnea filmului. Ecranul nu este un loc unde se joacă Shakespeare «cîntînd pe specificitatea cinematografică» (a arăta ceea ce se povestește). Ecranul trebuie să fie încărcat cu electricitatea tragediei. Țesătura imaginii dinamice trebuie să transmită curentul shakespearian.

...Scenariul se construiește din blocuri și nu din scene. Se desenează contururile blocurilor, formele vieții: ecoul pașilor în deșertul de piatră al castelului; intrările ceremonioase ale curtenilor morții-vii;

un anacronism viu, omul unei epoci revoluate. Așa arăta el la început. Apoi devine omul unei alte epoci, mai apropiat de noi decît ceilalți.

El trăiește deopotrivă în trecut îndepărtat și în prezent. Viața sa interioară se caracterizează prin obsesia ideilor: orbire completă a tiraniei și dureroasă recăpătare a vederii, abandonare a lucrurilor în care credea, care stăteau la temelia vieții sale. Clarviziunea nu vine numai prin durere, ci și prin ironia care spulberă zadarnicele concepții ale grandorii puterii. Această forță a ironiei este una dintre calitățile lui Lear. Amploarea personalității sale nu ține de aspectul fizic, ci de temeritatea gîndurilor sale, de puterea unei reacții interioare.

Este el un personaj eroic de la început? Nu. Mai degrabă tragedia culva care se crede eroic. Lear nu devine mare decît din momentul în care înțelege că este egal cu ceilalți. A existat oare pe lume un despot capabil să-și dea seama de acest lucru?

...Timpul? Epoca? O «epocă» precisă nu se potrivește acestei tragedii. Este prea strîmtă pentru ea, prea simplă pentru ceea ce spune. Dar nici inversul nu e mai potrivit;

vidul voit, abstracția se transformă imediat în teatralism.

În film durata acțiunii este marcată de chipurile celor doi bătrâni care îl întovărășesc pe Lear și îl stau permanent în preajmă — sculpturi pe portalul catedralei. Sint nenumărate roluri pentru care nu mi-am făcut altfel probleme ca pentru acești doi martori fără grai. În **Regele Lear**, timpul este scurgerea măsurată a minutelor, este dugheana unui ceasornicar nebun: nenumărate cadrane... nenumărate ace... El ne arată mișcarea cu înecetinitorul a memoriei care se întoarce înapoi și bruste elanuri înainte: gândirea care se avântă spre viitor.

Cînd o asemenea gândire apare în film, evenimintele, spațiul trebuie să iasă din cadru și pe ecran să trăiască ochii și numai ochii. Este ca un concert pentru pian și orchestră. Partitura pianului: ochii lui larvet.

Propunerea mea de a-l încerca pe luri larvet în rolul lui Lear a stîrnit o dezaprobare generală. Fizicul lui nu era cituși de puțin potrivit: talie medie, cap mic, nervozitate excesivă. Și culmea, actorul estonian nu numai că abia vorbea rușește, dar nici nu prea înțelegea.

Dracu'să mă ia! Ne-am înțeles. M-am uitat la chipul lui larvet și l-am recunoscut pe Lear. Îi semăna.

...Spațiul timpului, mai precis spațiul autorului. Am vrut să redau numai prin exterioare această formulă de spațiu shakespeareian. I-am spus lui Peter Brook: «Mă străduiesc să găsesc un Lear vizual, în care natura să fie un fel de cor antic»... Ușor de zis! A trebuit să turnăm o serie de scene în studio. Dar propunerea scenografului Enei de a filma pe malul mării de Azov s-a dovedit excelentă. O albie de riu secată, un cîmp mort pînă în zare, un lanț de blocuri de piatră enorme în care ritmul unei mișcări laterale dădea la iveală ruine de cetate. Niciun vestigiu istoric. Dar acest peisaj este amintirea orașelor distruse de război, a castelelor și fortărețelor năruite. Este peisajul shakespeareian, puterea realității eliberată de orice credință în lucruri, în afara limitelor timpului. Capătul lumii, sfîrșitul civilizației. Aici s-ar fi putut turna **Lear** în întregime.

...Întîlnirea dintre Lear nebun și Gloucester orb. S-a vorbit mult despre acest paradox, contradicție fundamentală a scenei: unul devine înțelept, cînd își pierde mințile, celălalt devine clarvăzător, cînd își pierde vederea. Această contradicție este punctul culminant al conflictului care izbucnește cu toată forța. Nu mai observînd cu atenție gesturile, mersul, respirația personajelor, se poate înțelege categoriile «nebie» și «rațiune».

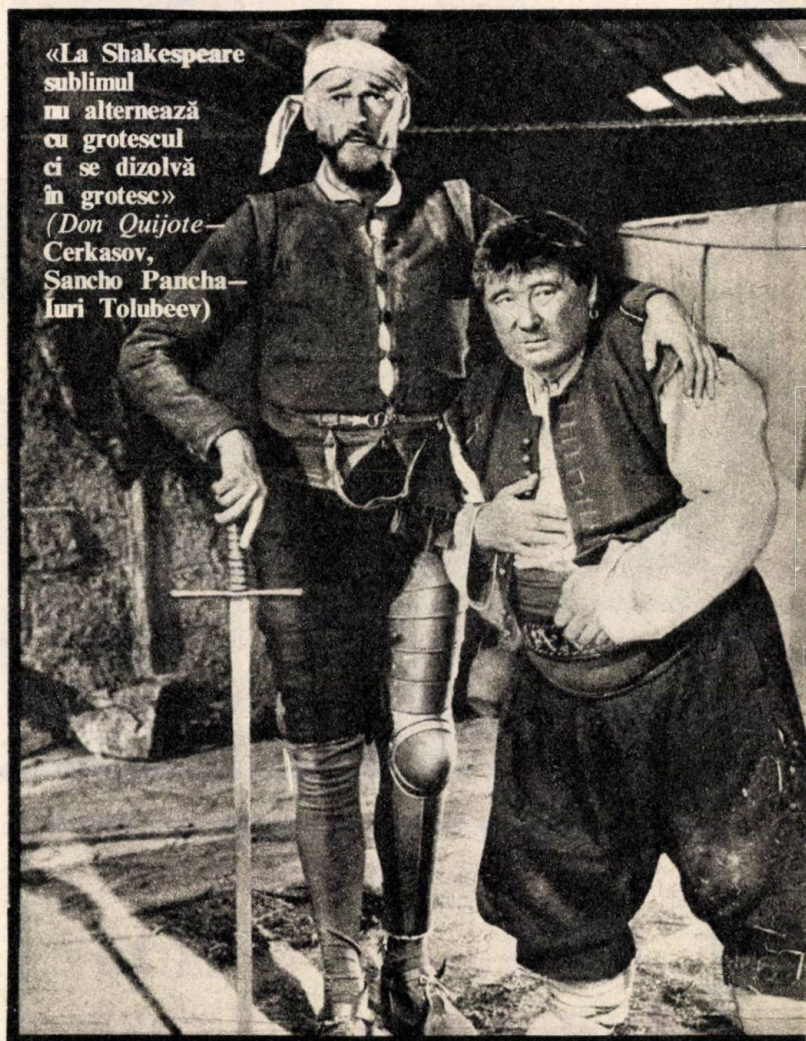
Ritmul exprimă demența la fel de bine ca și cuvintele. Important este că adesea el devine în contradicție cu cuvintele. E suficient ca Lear să-și piardă rațiunea pentru ca ac-

țiunea să se încetinească. Pînă la sosirea soldaților Cordeliei (oroarea întoarcerii la viața reală), imaginea maladiei mentale nu acoperă nici violențe, nici dramatism. Din contra, revine pacea: e bine să poți medita liber la viață, la propriile clarvăzînturi...

Tema Cordeliei exprimă ceva mai mult decît dragostea filială: exprimă lupta ființei umane împotriva inumanului. Fata cea mică a lui Lear reprezintă păstrarea valorilor pe care umanitatea le-a creat pentru om.

care se rostogolește încet pe obrazul Cordeliei ocupă în spațiul tragediei un loc la fel de important ca tenebrele, ca focul apocalipsului, ca vijelia neagră prăvălindu-se asupra universului...

...Eroii shakespeareieni cer un răspuns la apelul lor. Strigătul lui Lear: «Oameni, sinteți de piatră!» nu este lansat în vid. Cine îi va răspunde? Toți. Viața care continuă. Cei care vor veni. Cei care vor înțelege. Cei care nu sînt de



«La Shakespeare
sublimul
nu alternează
cu grotescul
ci se dizolvă
în grotesc»
(Don Quijote—
Cerkasov,
Sancho Pancha—
Iuri Tolubeev)

Un bătrîn foarte bolnav își vine în fire după ce multă vreme și-a pierdut conștiința. Lumea care îi aparținea, în care a trăit 80 de ani, apare într-o lumină nouă, într-o nouă dimensiune. În trecut el nu vedea oamenii. În prezent primul lucru pe care îl observă este o picătură:

— Ce ai pe obraz, lacrimi? o întreabă el pe fata pe care a blestemat-o și a gonit-o. Da, sînt lacrimi... Aceste cuvinte mi se par cele mai tari din întreaga tragedie. Lacrima

piatră. Optimismul tragediei nu constă în pedepsirea celor răi, ci în victoria celor demni asupra celor nedemni. Lear a rezistat furtunii; nu a cedat... Și așa ni se păstrează în memorie, luminat de fulger, un revoltat bătrîn denunțînd nedreptatea, cerînd lumii să se schimbe sau să piară. Astfel avansează pas cu pas în spațiul tragediei. Cît e de imens!

Traducere și prelucrare de
Cristina CORCIOVESCU



Puștiul...



bărbatul...

Yves Montand: „Nu sînt o vedetă! Nu-mi place acest cuvînt!”



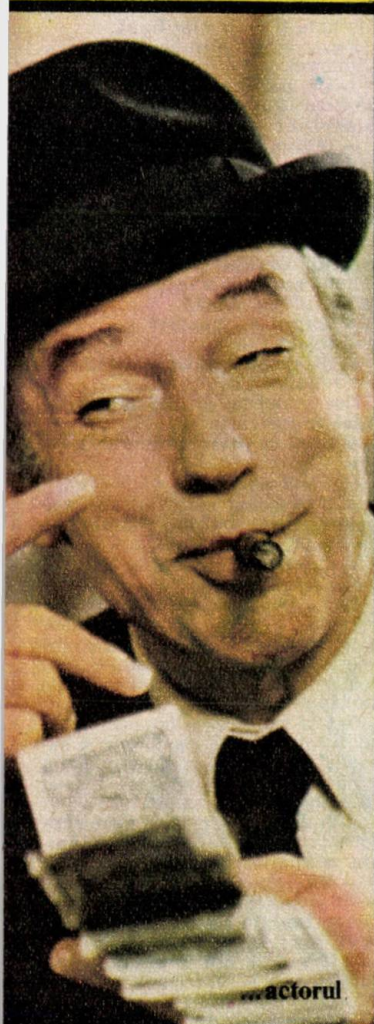
Nu sînt o vedetă. Nici nu-mi place acest cuvînt. O personalitate ...poate. Nu mă împac cu termenul «a juca». Nu-l joc pe Mike Santora (**Starea de ase-**

diu), ci încerc să fiu Mike Santora. Iar în ceea ce privește munca de ac-

tor, mai sînt cîțiva termeni care nu-mi plac. Dar cel mai mult detest cuvîntul «profesionalism». Înțeleg exact sensul în care e folosit: conștiința profesională a unui actor ce-și iubeste meseria, care ascultă și ajută regizorul. Pentru profani însă, prin profesionalism se înțelege punerea în ordine a tuturor lucrurilor în detri-

mentul instinctului, a intuiției dinaintea cuvîntului «motor». Las mult pe seama șanseii ce ți-o oferă inspirația de moment. Această disponibilitate reprezintă pentru mine factorul nr. 1. Trebuie să știu textul, dar n-am să știu niciodată dinainte cum să-l interpretez. Prefer să revin de mai multe ori asupra unei replici decît să fiu stereotip. Desigur, se poate și altfel. Spectatorii pot fi trișați dar nu pentru multă vreme.

Între două filmări, trăiesc cît mai liber cu putință, fără să mă gîndesc la ceea ce am sau nu de făcut. Dar cu o lună înaintea filmărilor, încep să devin viitorul personaj. Fiecare erou e la început ca un grăunte ivit în interiorul tău, din care se dezvoltă apoi o plantă invadatoare. Încetul cu încetul îți dai seama că te misti altfel, că te porți altfel. Pe zi ce trece devii noul personaj, pierzîndu-te pe tine. Încerc să fiu un actor «care nu



actorul

încălță pantofii aceluiasi personaj», mereu. Nu mă interesează să fiu un actor ancorat în același soi de roluri, în același registru. Cu fiecare film încerc o compoziție nouă, fără a deruta însă spectatorul. Mai mult de două-trei filme pe an, nu fac. Întotdeauna îmi aleg acele filme al cărui story mă interesează. Un rol bun într-un film mediocru nu-mi trezește nici un fel de interes.

Singurii în fața cărora dau socoteală de ceea ce fac, sînt cei ce fac aceeași meserie ca și mine. Vreau ca ei să știe că, dacă mine am de jucat într-o piesă sau de pregătit un show, nimic nu mă poate obliga să renunț. Voi fi la ora 8 pe platou, la ordinele regizorului, ale muncitorilor, ale tehnicienilor, într-un cuvînt la ordinele filmului.

Lilli Palmer: Hollywood, O Hollywood!

Lilli Palmer, născută la Poznan ca fiică a unui medic și a unei actrițe și crescută la Berlin, a studiat cu Lucie Höflich și Ilka Grüning, actrițe în trupa lui Reinhard, și și-a semnat primul angajament la Gustav Hartung, la «Darmstädter Landestheater». Cînd, în 1933, a trebuit să părăsească Germania, a plecat întîi la Paris, apoi la Londra, unde a fost descoperită pentru film, după ani bogați în privațiuni. Cariera ei accelerată o duse în 1945 la Hollywood, unde a reușit să se impună rapid, împreună cu primul ei soț, Rex Harrison. Cînd actrița, care a reperat succese deosebite și pe scenele de pe Broadway, s-a întors în 1954 în R.F.G., a fost copleșită cu oferte și distincții (printre altele cu două premii naționale pentru film, pentru rolurile din *Diavolul în mătase* și *Anastasia*). Astăzi trăiește cu al doilea soț, actorul de film și scriitorul Charles Thompson, în Elveția. În timpul liber, actrița mult distribuită se dedică picturii, care este pentru ea mai mult decît un hobby și a obținut recunoașterea de către critică. Autobiografia ei «Dicke Lilli — gutes Kind» și romanul ei «Der rote Rabe» (Corbul roșu) au devenit mari succese internaționale.



În vara anului 1945, imediat după terminarea războiului, a fost prezentat la Londra, în premieră absolută, primul nostru film comun, **The Rake's Progress...** Filmul a reperat un succes de senzație. **The Rake's Progress** a rulat și în America și rezultatul au fost două frumoase contracte: unul pentru Rex la **20th Century Fox** și altul pentru mine la **Warner Brothers**. Primul film al lui Rex la Fox a fost **Anna și regele Siamului**. Manuscrisul îl fusese trimis la Londra, și el a fost fascinat și totodată îngrijorat, căci pînă acum se jucase în toate rolurile — chiar dacă cu mare succes — numai pe sine, pe tînărul englez elegant, spiritual, sec. Regele Monkut al Siamului însă, pe care trebuia să-l înfățișeze în primul său film american, era un despot asiatic semisălbatic de la jumătatea secolului trecut, care arunca pradă fiăcărilor propriile soții, dacă nu-i mai plăceau. Niciodată, zicea Rex, n-ar îndrăzni să se apuce de un asemenea rol fără un regizor excelent. «Iar la Hollywood există din acestia, slavă domnului, cu zecile».

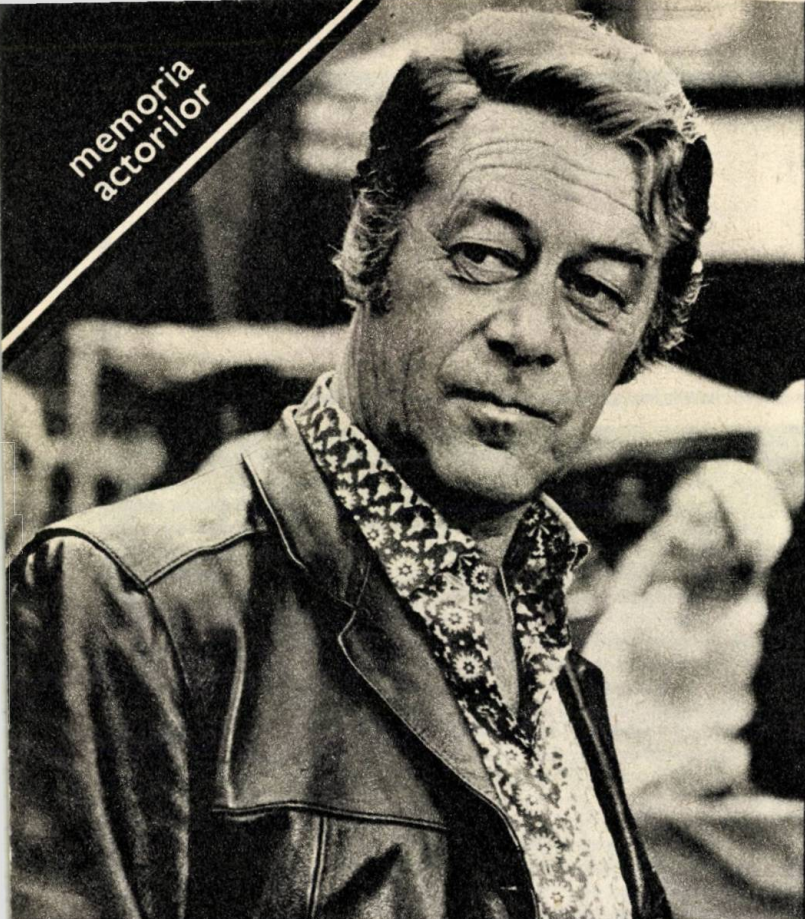
În ziua următoare sosirii noastre a și avut loc prima întîlnire dintre Rex Harrison și al său «regizor excelent», John Cromwell, și anume, așa cum se obișnuia la Hollywood, nu într-un birou ci la un dejun comun. «**Mr. Cromwell...**», începu Rex chiar de la supă, cum vi l-ați inchipuit pe rege? Adică cum îl vedeți vorbind, cu ce accent? Cum se mișcă?

Pauză. Se minaua lingurile. «**You know, Rex**», vorbi pînă la urmă Cromwell, nu vă frămîntați pentru așa ceva. Toate astea vin de la sine din momentul în care sînteți costumați!

Rex păli și încetă să mai ducă lingura la gură.

Întors la hotel, îmi declară că trebuie să împachetăm și să ne întoarcem imediat la Londra, căci regizorul este total nevinovat. Preferă să-și rezilieze contractul decît să se încerce într-un asemenea rol fără regie pricepută, rezonabilă. Stăteam dezorientați și deprimați, privind prin fereastră palmierii și bananierii. La ora opt seara a venit salvarea. Cu primul telefon dat la Hollywood o căutasem, firește, pe

* Rex Harrison.



Rex Harrison: «Trebuie să ai în vedere numai și numai o performanță de prim rang»

Else Schreiber*. N-o mai văzusem de cînd, înainte de război, îi făcusem pentru ultima oară semne cu mina în gara din Londra. Am încercat, desigur, să-i povestesc lui Rex despre ea, să-i o descriu, să-i explic cum am lucrat împreună — el dăduse însă numai din cap a negare și spuse: **«Nu-mi povesti nimic despre vrăciul tău. Nu pot să sufăr medicii minune din Europa centrală!»**

Tocmai în această primă zi, catastrofală, de Hollywood însoțit, trebuia să vină Else la cină. Nu s-ar putea spune că era momentul

* Else Schreiber a fost tot o actriță germană în emigrație, pe care Lilli Palmer a cunoscut-o la Londra și cu care a lucrat mult. În carte îi este dedicat un întreg capitol. N-a fost o mare actriță dar excepțională în detectarea calităților individuale ale actorilor, în munca individuală cu ei. Era de o sinceritate necruțătoare uneori, nu tolera efectele ieftine, procedeele de rutină, scoțînd din colegii ei maximum posibil.

ideal pentru prima întîlnire între ei doi.

Chiar și apariția ei era nefavorabilă. A intrat în cameră în pas ca de marș, sănătoasă tun și bronzată de soarele Californiei, în timp ce noi doi ședeam acolo, costelivi ca după război și cu obrazul ca brînza. Ambele părți se cercetară cu prudență, Else cu privirea ei deschisă, pătrunzătoare, Rex ascunzîndu-se după pleoapele-i strînse, suspicioase. Conversația se desfășura greoi, căci Else și cu mine nu vroiam să schimbăm amintiri de vechi prieteni, din care Rex să fie exclus. Ea a ghicit că el se simte tare lovit în seara asta. Și a luat taurul de coarne.

— E interesantă ideea de a vă distribui în rolul regelui Siamului.

— Cum adică? întrebă Rex neîncrezător. Cunoașteți manuscrisul?

— Cunoșc romanul. Este totdeauna fermecător cînd trebuie să joci împotriva tipului propriu, nu-i așa?

— Așa?

— Firește. Presupunînd că per-

soana cealaltă și particularitățile sale ți s-au clarificat.

Pauză. Rex o privi pe Else cu ochi scrutați.

— Ce particularități are, după părerea dumneavoastră, regele Siamului?

— Multe. În primul rînd limba sa, accentul său...

Rex o întrerupse imediat.

— Ce accent are?

Else stătu un moment pe gînduri.

— Ați vorbit vreodată cu un asiatic? Urechilor noastre limba le sună sacadat și totuși, are ceva de ciripit de păsări.

— Ciripit de păsări?

— Exact.

— Și, ce alte particularități mai are regele?

Else a stat iar un pic să cugete.

Apoi spuse calm:

— Cred că principalul este risul său.

— Risul său?

— Da. Acest om ride aproape neauzit, grăbit, într-o manieră ce ne este total străină...

— Cum? — întrebă Rex, aproape amenințător.

Else rise scurt și în șocuri întrerupte, ca un cline de vînațoare care hămăie, fără veselie, mai degrabă neliniștit (sinistru?) Arăta în momentul acela exact ca regele Monkut din Siam.

Rex se ridică și-și împinse scaunul înapoi. Fără a o slăbi nici o secundă din ochi, ieși de-a-ndaratelea din cameră, se întoarse imediat cu manuscrisul în mînă.

— Aici, zise el, punînd manuscrisul în farfuria ei. Este aici de exemplu o scenă, chiar la început...

— Nu, spuse Else, și împinse manuscrisul la o parte. Trebuie să-l citesc înainte de a putea spune ceva.

— Îi puteți citi încă în seara asta?

— Da.

— Atunci vă duc acum acasă cu mașina.

— Nu-i dai voie să termine mai întîi de mîncat?

— Nu, zise Rex, și-și luă haina.

— Lasă-l în legea lui, opină Else. Asta-i un posedat. Îi înțeleg foarte bine.

A doua zi, Rex apărură dis-de-dimineață la ea acasă.

Ceva mai tîrziu, se afla din nou la hotel și se trăgea gînditor de nas.

— Voi lucra cu ea, declară în sfîrșit cu condescendență. În nici un caz nu-mi poate dăuna.

În următoarele trei săptămîni, pînă la începerea turnării, Rex a fost de nevăzut. De dimineață de vreme pînă seara tîrziu se afla la Else și lucra cu ea, pînă ce și ea începuse să se pîngă **«Nu mai pot. Obsedatul mă ucide»**.

«Vorbesc ca regele Siamului»

Sosi în sfîrșit prima zi de turnare. Lui Rex i se făcu machiajul asiatic, el devenind uluitor în asemănarea

sa cu străvechea fotografie, din anul 1867, a regelui. Și acum stătea cu picioarele încrucișate pe tron, pentru prima filmare, și-și ținu prima cuvântare, cu intonația studiată pînă în cele mai mici amănunte cu Else. John Cromwell îl întrerupse îngrozit încă de la primele cuvinte. — **Ce faceți aici, pentru numele lui Dumnezeu, Rex?** strigă el. **De ce nu vorbiți ca de obicei?**

— Vorbesc, zise Rex, ca regele Monkcut al Siamului. «Exclus, spuse Cromwell, «noi l-am angajat pe Rex Harrison și nu un imitator de păsări. Vorbiți, vă rog cu vocea dvs. normală».

Rex nu putea fi însă determinat să cedeze nici o lotă din modul său de a-l interpreta pe rege, astfel că prima zi de filmare se încheie cu scrisnet de dinți din ambele părți. Zanuck, bossul studioului, a fost informat imediat de Cromwell și aștepta cu încordare și plin de presimțiri rele probele primei zile de filmare. Schimbarea distribuției atrîna în aer. Negativul a fost dezvoltat în mare viteză, pentru ca Zanuck să poată decide cît mai repede, iar a doua zi, încă de la prima oră, Rex a fost chemat, de la masa de machiaj, în sfînta sfîntelor.

Camera de lucru a lui Darryl Zanuck avea dimensiunile unei săli de bal. După biroul lui ar fi avut loc, la largul lor, șase oameni. În schimb, bossul însuși era mic și nearătos la statură, avea ochi deștepti, neliniștiți și o mustată de șoricel peste dinții ieșiți în afară, despre care se povestea multe anecdote în sinul breslei.

«**Hei Rex...**», zise și mestecă febril veșnica sa țigară de foi, **hei — este o situație foarte dificilă. Ei bine — am văzut tocmai acum probele. Sint excelente. Doboritoare. Sinteti regele Siamului, asta este în afară de orice îndoială. Ce facem însă cu John Cromwell? Trebuie să-i dau dreptate actorului și să-l dezavuez pe regizor. Nu-mi pot aminti să mi se fi întimplat vreodată așa ceva. Sinteti dispuși să vă urmați calea, fără nici o îndrumare regizorală?» «Da» spuse Rex încințat — și nu mai vorbi în tot timpul turnării, nici un cuvînt cu regizorul, în afară de bună dimineața și la revedere.**

Cînd, peste cîteva luni, filmul fu prezentat în premieră la New York, criticile se întreceau, fără excepție, în a lăuda performanța lui Rex. A pătruns, cu acest film, în primul esalon al stărilor americane; a doua zi după premieră îi trimise Elsei o telegramă în care-și exprima recunoștința. Seara am participat la un supeu dat în cinstea lui. Entuziasm general. La masă stătea lîngă noi regizorul și scriitorul Garson Kanin. «**Un lucru nu înțeleg**», spuse el, **John Cromwell este un vechi prieten de al meu și am văzut deja lucruri foarte bune făcute de el, dar ceea ce a scos din dvs. este pur și simplu de necrezut!**»

«**N-a scos el nimic**, răspunse Rex, **din prima zi de filmare n-am schimbat o vorbă**».

«**Cum?**» zise Kanin consternat, **ati jucat acest rol complet fără regie? Dar cum ati ajuns la acest accent, la această intonație, cum ati găsit gesturile, risul — este absolut neverosimil...** Pauza mi se păru prea lungă. Am explodat, fericit și plină de zel: «**Firește că Rex a avut regie — dar nu a lui Cromwell!**»

«**Poftim?**» Kanin nu mai pricepea nimic.

Rex tăcea. M-am dezlănțuit într-o apreciere și descriere amănunțită a personalității și muncii Elsei; reacția lui Kanin n-a fost însă cea așteptată de mine. Nu manifestă nici admirație, nici înțelegere. Dimpotrivă, părea prost impresionat și-și scormonea tăcut mîncarea. Am înțeles deodată că el, ca regizor, se simțea solidar cu Cromwell, indiferent cum ar fi lucrat acesta la film.

În drum spre casă, am avut prima ceartă conjugală. Peste mulți ani am povestit această întîmplare unui prieten comun, celui mai mare producător de teatru din Londra, care ne cunoștea pe amîndoi foarte bine.

«**Rex a avut dreptate**», spuse el, **iar tu n-aveai voie să zici niciodată măcar un cuvînt despre Elsie Schreiber. Rex este o stea. Lui nu-i este permis să aibă noțiuni de cercetaș despre ce este fair și ce nu este! El trebuie să aibă în vedere numai și numai să dea o performanță de prim rang. Cum o realizează, asta nu privește pe nimeni!** Mi-a venit în mînt, fără să vreau, Shaw, care spusese ceva asemănător: «**Un actor mare trebuie să aibă o singură dragoste, de sine însuși**».

Un pieptăraș de modă veche

Exact la trei săptămîni după sosirea noastră la Hollywood, am fost sunată la telefon de la Warner Brothers. Mîine dimineață filmări de probă.

«**Pentru ce anume?**» am întrebat, curioasă.

«**Pentru rolul principal din «Cloak and Dagger».** Regia: Fritz Lang. Partener: Gary Cooper».

Această primă filmare de probă consta, după cum mi s-a explicat mai tîrziu, spre profunzimea mea dezamăgire, numai din fotografierea figurii mele. Nici o scenă. Nici un Gary Cooper. Doar capul trebuia să-l întorc de la stînga la dreapta. Am fost machiată și dusă pe platou. Cu un automobil de studiu. Atelierele se întindeau pe o suprafață atît de mare, încît ar fi trebuit să merg un sfert de oră pe jos. Pe platou mă aștepta Fritz Lang, regizorul. Vorbi cu mine rece, în engleză, cu o amabilitate, ca să-i zic așa, cam bruscă. Deși și despotic. Chiar și «**întoarceți capul de la stînga la dreapta**» a devenit un examen.

Deodată zise: «**Să se aducă un pieptar**».

«**Un ce?**».

«**Un pieptar de modă veche, așa cum poartă oamenii săraci pentru a se încălzi**», mîrli nerăbdător.

Fu adus unul. Depozitul studioului, al oricărui studio din Hollywood, semăna cu un magazin universal, în care se găseau de toate, chiar și lucrurile cele mai ciudate. Ascunsă, pudic, după un paravan, mi s-a scos bluza și mi s-a pus pieptarul. Mă simțeam goală, și mă jenam. Trebuia să mă înfățișez din nou în fața camerei. Ridicol. Jos mai purtam fusta, sus numai pieptărașul. Lumina reflectoarelor mă orbea, nu vedeam decît siluete în jurul meu. Dintr-o dată apărură lîngă cameră o siluetă neobisnuit de înaltă, cu mult mai înaltă decît toate celelalte, o siluetă pe care o cunoșteam perfect, căci o văzusem de sute de ori: Gary Cooper.

«**Mai la stînga, am zis**», mîrli Fritz Lang. Îmi era indiferent. Acolo stătea Cooper și se uita la mine. În pieptărași! Priveam cu coada ochiului, încinsă sub stratul de machiaj, în direcția lui, mi se păru că-l văd cum rînește un pic, îl salută pe Fritz Lang și — pleacă. Asta era. Mă puteam îmbrăca la loc și am primit, în sfîrșit, cîteva pagini tipărite — o scenă, scena care trebuia să fie de fapt piatra mea de încercare. Mi s-au acordat trei zile s-o lucrez. M-am dus a patra zi la studio, tremurînd de frică. Pieptărașul mă aștepta deja în cabină. Dispoziția lui Fritz Lang coborîse sub zero. Cînd urmă apoi un solo de al meu, un monolog mai lung, Lang încetă să mîrle și mă privi aproape prietenos. Cu asta se termină filmarea de probă. Telefonul era înțelegător și mă lăsa să fierb în zeama mea numai cinci zile în loc de o săptămîni. Răsună vocea «care inspira încredere» a impresarului meu. «**Poftiți în studio, Miss P**». Acolo aștepta Fritz Lang și-și netezi fata, aproape într-un suris, cînd mă felicită, iar după amiază sosi în sfîrșit momentul filmării de probă cu Cooper. Nu o scenă de joc, ci numai spre a se vedea cum arătam împreună. Eram de rîs, căci eu îi aungeam pînă la cureauă, dar fu adusă o ladă, pe care aveam să stau apoi de fiecare dată cînd mă aflam alături de el.

— «**How do you do**», reuși să articulez, drept salut.

«**Hey, kid**», zise el și clipi amabil.

Se-înțelege de la sine că nu l-am scăpat din ochi un moment măcar în primele săptămîni de lucru. Era actorul de film ideal. Un actor-actor de film. Există în această profesie două tipuri care se impun la fel de bine pe ecran. Unul este actorul excepțional, cu studii temeinice, cum ar fi Laurence Olivier, Spencer Tracy, Humphrey Bogart; celălalt este neactorul, personalitatea, ca Cooper, Cary Grant, Clark Gable. Actorii cu studii își lucrează rolurile de film ca și pe cele de teatru, pînă în cele mai mici amănunte, frază cu frază, cuvînt cu cuvînt. Ac-



«Este jenant și nefiresc să fii prezentată unui om complet necunoscut și să-i cazi imediat în brațe pentru că așa cere scenariul»

torul-personalitate nu lucrează de loc, își cunoaște bine textul, și atât îi ajunge. Tot restul este lăsat pe seama magnetismului și al inspirației. Acest tip n-are nervi, în timp ce actorul învățat este încordat până la extrem. Cooper putea să țină în fața camerei o cuvântare mai lungă, să-și întoarcă între timp buzunarul căutând o țigară, să continue a vorbi, în timp ce se chinuia cu bricheta, să facă pauze în care părea să cugete adânc, să reia firul vorbei, să pună bricheta la loc, să tușească, să se frece pe nas, să vorbească în continuare — și toate acestea ca și cum camera n-ar exista. Se spune că Charles Laughton, marele actor englez, care a turnat odată un film

cu el și care-și lucrase fiecare nuanță a rolului, fiecare ridicare a sprâncenelor la un anumit cuvânt, chiar la o anumită silabă, ar fi izbucnit în lacrimi văzând cum Gary «se comportă» atât de candid, de firesc în fața camerei. L-am îmbrățișat și l-am numit un geniu.

Cooper nu vroia să recunoască toate acestea, nu vroia s-audă nici osanalele pe care i le cântam pentru diferitele sale roluri (de exemplu pentru **Sergentul York** pentru care a primit premiul Oscar). «**Eu de fapt nu fac nimic**, zicea el, **învăț textul și sînt atent să nu mă lovesc de mobile**».

Era exact așa cum mi-l imaginașem totdeauna, doar ceva mai bă-

trin, cu părul deja cenușiu. Se mișca încet, vorbea chibzuit, obosea repede și adormea atunci, cu pălăria pe față, oriunde se afla așezat. Avea o anume intangibilitate, o demnitate calmă, pe care n-o pierdea nici măcar în filmele cele mai ne-roade.

Cum se rup barierele

Încă de la început, chiar din prima săptămână a filmărilor, care, potrivit planului de muncă, trebuiau să dureze trei luni și jumătate, am observat că devin din zi în zi mai nesigură și mai încordată. Pînă acum se întîmpla totdeauna invers. Tatonezi cu prudență în primele zile, cunoști numele și figurile personalului, te împrietenești cu colegii în timpul meselor de prînz comune, pentru a lichida cît mai repede cu putință stinghereala inevitabilă. Căci, ce să-i faci, este totuși jenant și nefiresc să-i fi prezentat formal unui om complet necunoscut și să-i cazi apoi imediat în brațe, pentru că așa o cere scenariul. Tot atât de penibil este că la aceasta asistă cu interes vreo duzină de oameni tot atât de străini, pentru că sînt plătiți ca operatori, mașiniști, recuziteri, etc.

Laurence Olivier, sub regia căruia am jucat la New York, povestea că obișnuia «să rupă barierele» totdeauna chiar din prima zi de probă, spre a economisi timp. «**Mă silesc să exagerez, chelălăi, chicotesc, mă tăvălesc pe jos, joc în fața colegilor un spectacol de cabotin atât de penibil, încît ei ar prefera să întoarcă spatele și să-și astupe nasul. Obțin încă ceea ce doresc. Fiecare gîndește fără să vrea: Da, dacă Olivier face atât de proteste pe clovnul, mi-aș putea permite, poate, și eu să-mi dau drumul — și tocmai de acest «dat drumul», de înlăturarea ultimei rezistențe din fața totalei dăruiri, de asta depinde totul**».

Cu prilejul acestor prime aventuri ale mele, de la Hollywood, m-am împrietenit repede, devenind obicei, cu colegii și cu personalul tehnic. Cooper, steaua, nu se purta ca atare, stătea cu noi, ne asculta, spunea «hap» și adormea de mai multe ori pe zi în mijlocul nostru, semn că se simțea bine.

Nu tot așa Fritz Lang. El nu lua niciodată masa cu noi și devenea pe zi ce trecea mai inabordabil. Orice încercare de a mea de a sta de vorbă cu el pentru «a rupe barierele» o întîmpina cu o privire rece și un răspuns laconic.

Lucrasem de cîteva ori în Anglia cu regizori renumiți, printre care Hitchcock, David Lean, Carol Reed. Toți erau, chiar dacă uneori autoritari, în general abordabili și încercau să creeze o atmosferă de lucru destinsă, amicală, în atelier. Fritz Lang se străduia să facă contrariul. El a fost unul din puținii regizori germani emigranți care și-a continuat

fără dificultăți cariera glorioasă în altă țară și altă limbă. Un semn al calității regiei sale. Poate avea nevoie de încordare și de o atmosferă încărcată electric. Eu n-aveam nevoie de ele. De la prima clachetă pentru primul cadru și tonul ascuțit cu care rostea «Action!», inima îmi căzu în buzunarul de la pantaloni. În afară de aceasta, aveam sentimentul că la colegii mei se răstema mai rar iar față de Cooper folosea un ton aproape normal. Devenea tăios numai când era vorba de aparițiile mele individuale.

«Mneța Fritz, scribă bătrână»

La sfârșitul primei săptămîni de turnare a avut loc un party la producătorul Walter Wanger. Soția sa, Joan Bennett, turnase două filme sub regia lui Fritz Lang, și mă trase imediat într-un colț liniștit. «Ei, spuse zîmbind, cum merge în curtea cazărnilor lui Fritz?»

«Destul de bine», răspunsei prudent, căci n-o cunosteam.

«Oh, come on», spuse ea, nu-mi spune povești. Se aude deja vorbindu-se. Fritz își face iarăși vechiul număr cu dumneata. Ești singura ființă de gen feminin în film?»

«Da».

«Sincere condoleanțe, zise Joan și rîse răsunător. Apoi deveni serioasă. Stii ce-i spuneam drept salut, scurt și clar, în fiecare dimineață în timpul filmărilor? Mneța Fritz, scribă bătrână! Ca să primească imediat una bună pe cap. În fața întregului personal. După aceea totul mergea ca pe roate. Trebuie să ataci dumneata, înțelegi?»

Am priceput. Am înțeles, de asemenea, că trebuie să fiu născută să poți face așa ceva și nu poți învăța. Poate domnul Lang va deveni, cu timpul, mai puțin agresiv.

Domnul Lang era din zi în zi mai rău. Uneori urla. În orice caz, numai la mine. Cu ceilalți era posac. Numai cu Cooper rămînea politicos. Poate și pentru că, imediat, la început, vorbise odată cam nerăbdător cu el. Gary nu făcu decît să întoarcă încet capul către el și să-l privească ca unul care nu înțelege. Avea o ureche mai slabă, și nu puteai fi sigur niciodată dacă nu înțelegea într-adevăr sau o făcea într-adevăr. De atunci Lang era precaut cu el, și întrucît la majoritatea scenelor mele Cooper era prezent, regizorul se abținea. Devenea foarte dezagreabil numai cînd stăteam eu singură în fața camerei.

*

La sfârșitul primei luni se produse scandalul. Într-o dimineață am văzut îngrozită pe planul zilei că Cooper avea liber iar eu aveam de lucrat singură cu două roluri epice dice bărbătești. M-am blindat contra urletelor. Scena avea loc într-un



«Lilly Palmer azi, cînd totul este o «dulce amintire»

restaurant, pe care eu, ca luptătoare din Rezistență, trebuia să-l apăr cu ajutorul celor doi bărbați, de atacul unei întregi horde de criminali fasciști. Recuzita mi-a dat o mitralieră în toată regula și mi-a arătat cum trebuie minuită. «Cursul» a durat zece minute. După aceea, era de părere Fritz Lang, trebuia să mă descurc cu arma ca un veteran. În loc de gloanțe adevărate trăgeam, firește, cu cartușe oarbe, care ardeau însă destul de tare cînd cădeau și nimereau pe pielea goală.

Scenariul prevedea că eu trebuie să fug prima prin încăpere — «Am spus doar: pornește la fugă cu piciorul stîng!» strigă Fritz Lang —

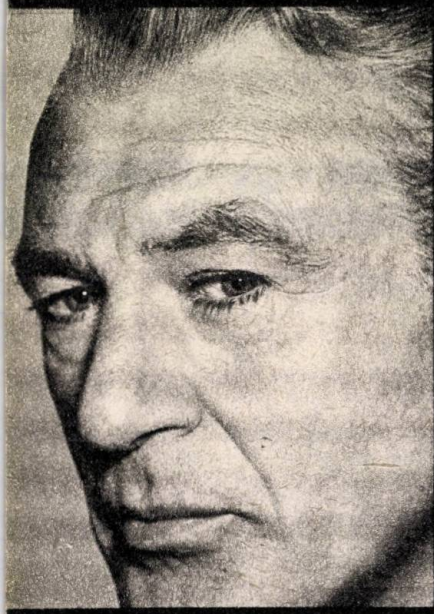
să sparg geamul cu mitraliera și să încep să trag.

În primul rînd, am pornit să fug cu piciorul drept, din care cauză pentru Lang secvența era deja ratată. În al doilea rînd, am izbit geamul prea timid (mi-era frică de cioburi), așa că nu s-a spart în două de la prima lovitură. În al treilea rînd, am apăsât, ce-i drept, pe manivela indicată a mitralierei mele, însă cînd gloanțele goale mi-au ars picioarele prin ciorapi, trebuie să fi scos un urlet ascuțit. Fritz Lang a tunat în orice caz: «Stop!»



**«Cu Lang, pînă și indicația
«întoarce-ți capul de la stînga
la dreapta» însemna un
examen»**

**Gary Cooper: «Eu de fapt nu
fac nimic. Învăț textul și sînt
atent să nu mă lovesc de
mobile»... Oare?**



Apoi, peste capul meu acoperit de cioburi se revărsă un asemenea torent de furie, încît mă calmai de la un moment la altul. În liniștea profundă care urmă, în timp ce regizorul aștepta scuzele mele, am lepădat fără grabă mitraliera și mi-am examinat ciorapii de nailon arși. Apoi mi-am îndreptat fusta, am scuturat cioburile din basc și am trecut, pe lîngă Lang și pe lîngă cameră, spre ieșire.

Era iunie. Studiourile Warner se află în cazanul văii fierbinți San Fernando. În atelierul climatizat, temperatura era totdeauna suportabilă, cum ieseai însă în aer liber fierbințelea te trăznea în obraz ca și cum ți-ai fi băgat capul într-un cuptor. Vagoanele de locuit ale „stelelor”, toate cu instalații de aer condiționat, stăteau în imediata apropiere a porții atelierului. Dar chiar și cei cîțiva pași îți tăiau respirația. Înăuntru, cu perdelele lăsate, era întuneric și splendid de rece.

Grevă împotriva lui Fritz Lang

M-am îngulcit și m-am prăbușit de-a lungul pe canapea.

S-a terminat. Nicăi un dubiu. Primul meu film de la Hollywood, împlinirea dorinței mele din copilărie: «partenera lui Gary Cooper» — totul s-a terminat. Boccam încet și tenace. Ce se va întîmpla acum? Va fi schimbată, pur și simplu, distribuția. Așa ceva se întîmpla la Hollywood. Toate scenele cu mine vor fi turnate din nou. Cu altcineva.

O bătaie în ușă. O voce necunoscută. «Miss Palmer?»

«Da?»

«Putem intra?»

«Cine?»

«Personalul. Deschideți, ne coacem aici afară».

Trei oameni transpirați, numai în cămașă, se înghesuiau să intre pe ușă — șefii de echipă, ai electricienilor, recuziterilor și operatorilor.

«Ce este cu picioarele dumneavoastră? Aveți nevoie de alifie contra arsurilor? Asistența sanitară este pe drum încoace. — Fiți atenți la noi. Sînteți străină aici, nu-i așa? Ei bine, ca să știți: La noi în America nu se urlă așa. Poate există un asemenea ton acolo, în Lumea Veche, dar nu și la noi, intelegeți? Sînteți membră a Asociației artiștilor? Ei bine. Atunci făceți-l pe mălăieșul ăla de impresar al dvs. să-și cîștige cele zece procente și să-i înștiințeze pe oamenii de acolo. Vrem numai să vă spunem că noi am lăsat lucrul. La revedere.»

Cu asta au dispărut și i-au făcut loc impresarului meu, care a fost descoperit undeva pe teritoriul studiourilor, căci eu nu eram singurul său armăsar în herghelia Warner. Păru pentru prima oară puțin motoțit și vizibil uluit, ca și cum el ar fi fost vinovat de toate. O frumoasă

încercătură! Cine și-ar fi închipuit? Mda, șefii de echipă se îndreaptă acum către biroul producătorului, atelierul este cufundat în întuneric — cel mai bine ar fi să mă duc cu mașina și să aștept.

S-a mai auzit o bătaie în ușă și apărură asistenta sanitară, care lipi plasture pe arsurile mele (superficiale), în timp ce impresarul meu dădea din cap cu multe «ts, ts, ts».

După care m-am dus efectiv acasă. Dimineața la ora zece.

Telefonul rămase mut cu încăpăținare toată ziua. Sosi în schimb un buchet de flori, cu cele mai bune urări din partea Producției. Era asta bunul rămas?

Seara ne-am dus la un party. Toți erau deja informați. De unde? Seara la opt, radioul a difuzat știrea senzațională că în studiourile Warner a fost lăsat lucrul, ca protest împotriva regizorului. Erau cunoscute și amănunte, leucoplasturile mele fiind inspectate de toți.

Tyrone Power mă luă de o parte. «Si Coop?» spuse el. «Ce a făcut Coop?»

«El n-a fost de față».

«Ei și, zise Ty combativ. Treaba asta merge așa de săptămîni întregi, omul tot urlă de atunci, nu-i așa? Eu n-aș permite niciodată așa ceva în filmele mele».

«Nu urlă cînd Coop este de față», răspunsei fără putere. Și mîhnită că trebuia să-mi apăr eroul.

Greva a durat trei zile. Se negocia și se căuta un compromis. Rezultatul: Fritz Lang va continua să regizeze filmul, dar în fiecare scenă în care apar eu, va sta lîngă cameră un reprezentant special al Producției, pentru a se îngriji de atmosfera de lucru «convenabilă». Aș fi de acord așa? Da.

Cînd, în dimineața celei de a patra zile, am apărut pe platou, un bărbat cu părul cărunt și cu pălărie moale cu boruri largi, stătea discret lîngă cameră. În timpul celor două luni următoare, pînă la terminarea filmărilor, stătea acolo și păzea. Cîteodată adormea și sforăia încet în timpul probelor. Înaintea filmării era trezit de secția sunet.

Lang nu-mi mai adresă nici un cuvînt, în afară de scurte indicații regizorale. Acum nu mai avea importanță nici dacă porneam cu piciorul stîng sau cel drept.

Ultima zi de turnare ultima sevăntă. Deodată Fritz Lang apare în fața mea. Mă opresc și eu. Tăcere. Apoi întinde mîna, o scutură pe a mea, și spune pe nemțește: «Ei bine, atunci la revedere. Voi face tot ce voi putea pentru dumneavoastră. La masa de montaj». Și plecă.

Și chiar a făcut-o. A lucrat el însuși la scenele mele cu Cooper și a folosit tot ce era posibil, ba uneori mai mult decît posibil, din aparițiile mele, singură.

*Fragmente din capitolul
HOLLYWOOD*

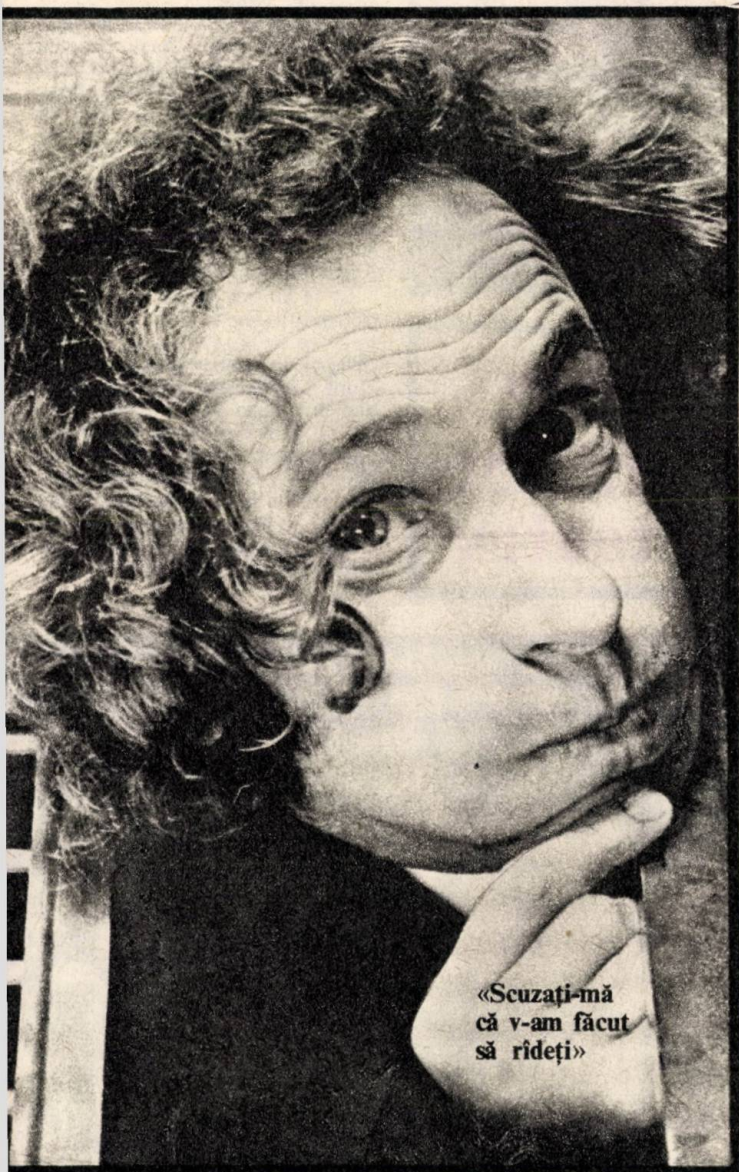
Traducere de J. RUNCAN

Pierre Richard:

„Sînt un timid, dar mă-ngrijesc“

Mi-e imposibil să mă situez
îngă Tatî sau Pierre Etaix. În-
că de la debut au fost întot-

deauna unii care m-au iubit
și alții care n-au putut să mă
suferă. Toate astea țin probabil



«Scuzați-mă
că v-am făcut
să rișteți»

ori de fizicul meu, ori de genul de comedie pe care-l practic. De-și de-a lungul anilor am încercat să fac lucruri cît mai diferite, cu condiția de a mă putea regăsi în ele. Dacă m-aș apuca să fac un film numai pentru plăcerea criticii, cred că mi-aș arunca toată cariera în aer. Din cel care sînt cu adevărat, pînă acum, nu am lăsat să se vadă pe ecran decît cîteva lucruri exterioare, și asta pentru că multă vreme am fost blocat de critică. Mi s-a înțimplat să-mi fie rușine de a mai face lumea să rîdă. Apoi am aflat că spectatorii «m-au adoptat» și că mă aprobă. Am continuat astfel să fac comedie, deși, cu excepția cîtorva capodopere cinematografice americane, filmele comice sînt demonetizate.

Înainte, îmi venea adesea să spun: «**Scuzați-mă că v-am făcut să rișteți.**» Mi-au trebuit măturile unor oameni pe care-i respect ca să renunț la acest obicei. De pildă, Mel Brooks a spus: «**E un actor la Paris cu care mi-ar place să stau la masă: Pierre Richard.**»

Sînt printre cei care consideră gag-ul ca fiind strîns dependent de comportamentul personajului, un fel de prelungire a acestuia din urmă în ultimul meu film, a cărui regie o și semnez. **Je suis timide, mais je me soigne** (Sînt timid dar mă-ngrijesc!), gag-urile timidității definesc personajul și viceversa: ele ajută la stabilirea problemelor psihologice. Și să nu uităm că Mack Sennett inventa un gag pentru alt gag.

Într-o oarecare măsură «timidul» ultimului film se apropie de **Le distrait** (Distratul). E, dacă vreți, o întoarcere la filmele din cariera mea la care am ținut foarte mult și după care m-am trezit vedetă: **Distratul, Marele blond** — și mai recent, **Jucăria**.

Filmînd, am avut foarte puțin timp pentru a mă putea concentra asupra-mi. Eram prins într-o mișcare continuă. Adesea un asemenea regim mi s-a părut obositor. Fiind destul de neliniștit de felul meu, plătesc cu propria mea persoană, întotdeauna, mai mult decît cel capabil să păstreze numai latura bună a lucrurilor. De aceea, am avut foarte puțin timp pentru scris. Totuși, în cele din urmă, am reușit să scriu povestea acestui ultim film care, deși nu este autobiografic, în sensul în care e de exemplu, psiho-portretul lui Woody Allen — **Annie Hall**, e un film în care «mă povestesc», uitînd de vechea mea timiditate.

«Deviza mea:
pentru
fiecare
film
o altă
femeie,
o altă
lume»

mea «școală de actorie». În cele din urmă, Visconti m-a convins să joc în teatru. A fost foarte dur cu mine. Dar mult mai exigent era cu sine însuși. El mi-a fost adevăratul «profesor». De la el am învățat că niciodată nu ai muncit destul. Să vă dau un exemplu: într-o zi, la repetiții, trebuia să cînt în italiană. Eram înspăimîntată de-a dreptul! M-am blocat complet, dar am mai avut puterea să-l rog să mă asculte a doua zi. Asta a declanșat furtuna. Credeam că o să dea foc teatrului. Mi-a spus că mîine n-am decît să mă întorc acasă și dacă vreau să cînt trebuie s-o fac azi. Cîteva minute mai tîrziu, cîntam. Fals, dar cîntam.

Nu pot spune că iubesc mai mult teatrul decît filmul. Pasiunea este aceeași fie că sînt în fața camerei, fie că sînt în fața publicului. Uneori, îmi imaginez că aparatul de filmat este o sală de teatru. Nu mă mai simt astfel în fața unei mășinări, ci în fața spectatorilor. Doresc ca, odată cu un nou film, să joc un nou personaj. Deviza mea ar fi dacă vreți: pentru fiecare film, o altă femeie, o altă lume.

La 14 ani am turnat primul film. Nu știam nimic. Am învățat cu trecerea anilor. De trei ori am fost obligată să reîncep totul de la zero. După *La Piscine*, îmi aleg fiecare film în funcție de scenariul dialogat, apoi în funcție de regizor (cu care discut filmul în ansamblul său, fără a ne limita la rolul meu). Multe filme nu le-aș mai face acum, pentru că știu azi ce n-am știut la vremea aceea: că există greșeli sesizabile chiar din momentul pornirii.

Romy Schneider:

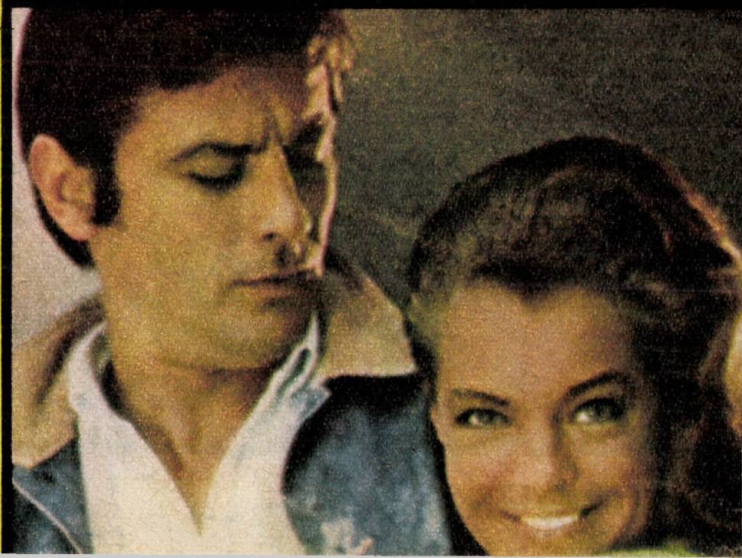
„Aparatul de filmat,
ca o sală de teatru”



Mama mea era actriță. Dar nu numai ea! Pentru că, alături de tatăl meu (avocat de profesie), toată lumea, în afară de el, era actor. Astfel bunica din partea tatii a fost una din cele mai mari actrițe ale teatrului vienez. Mama și bunica au vrut să mă înscriu la școala lui Reinhardt. Am asistat la cîteva cursuri, dar pentru că făcusem deja cinci sau șase filme, m-am gîndit că este prea tîrziu pentru mine să urmez aceste cursuri prea academice.

Cînd am părăsit Germania pentru a veni în Franța, l-am cunoscut pe Alain Delon. El lucra deja cu René Clement, Antonioni și Visconti, iar eu nu mă vedeam niciodată aleasă de ei în vreun rol. În schimb, îi puteam observa lucrînd și pot spune că asta a fost prima

În *Piscina*, cu Alain Delon. Filmul după care Romy Schneider a început să «aleagă»...



Sînt o actriță care depinde mult de regizor. Iată unul din motivele pentru care nu m-am putut înțelege cu Chabrol. Odată filmul terminat (e vorba de **Les innocents aux mains sales**), Chabrol însuși a fost de acord că nu sîntem făcuți unul pentru altul. M-a lăsat să fac singură tot ce vroiam, și acest lucru nu-l



«Am nevoie fie de o rivalitate, fie de o mare complicitate cu regizorul!»

upport. Am nevoie de «rivalitate». Mi-ar face plăcere să mai joc re-izată de Welles. Cele zece zile cît u durat filmările mele la **Procesul** înt una dintre cele mai bogate mintiri. Simțeam nevoia să iau tot mpul notițe. Și apoi ar mai fi: ergman, Fellini, Forman, Costa avras. Regret că m-am născut rea tîrziu pentru a face film în egia lui Lubitch. Așa cum, dacă regret vreun rol, regret că l-am euzat o dată pe Lelouch care-mi orbea de un proiect cu Jean ouis Trintignant, cu aparatul în ină, trei săptămîni de filmări, un ârbat, o femeie... Dar nu vroia t-mi dea textul. Și n-am acceptat.

Memoriile actorilor» Belmondo, Gân, Funès, Montand, Pierre Richard, omy Schneider sînt selectate și traise de **Lumiņa PERIANU**

Cannes' 78(I)

Dincolo de palmaresul unui festival, dincolo de premiile recunoscute sau contestate, există palmaresul intim al fiecăruia. Un palmares al filmelor, firește, dar și al ideilor sau evenimentelor oricînd apte să devină film

Senatori romani și aborigeni australieni



Romanii aveau obiceiul să spună «noi și barbarii», ca și cum lumea se împărțea pe din două: într-o parte ea, Roma, strălucitoare, rafinată, plină de apeducte, de statui, de senatori, de gladiatori, de temple, de togă de purpură — iar pe de altă parte restul lumii, întunecat, barbar, plin de fantome înfricoșătoare, de vandali călare, de viețuitoare de-abia acum căzute din pom, dar, firește, nu din pomul cunoașterii. *Extra muros non est vita*, dincolo de zidurile Romei nu există viață, credeau acei senatori traversînd forumul, în Rolls-urile vremii, adică în lectică.

Roma imperială nu mai este, dar spiritul acelor senatori a supraviețuit în multe capete. Noi să ne interesăm în primul rînd de al nostru și să ne referim la cinematograful. La cinematografie, la cinematografia mondială, dar mai ales la cinematografia holly-

woodiană, care ani, ba chiar decenii, a creat senzația că dincolo de zidurile Hollywoodului nu prea există viață sau există doar o viață embrionară, abia plîpîită, abia încolțită, o viață de microorganisme, de amebe, de melci, de gîrgărițe, viața adevărată, viața mamiferelor și a limuzinelor scilpitoare, adevărata viață a filmului cu regii rîsului și cu reginele surisului, existînd doar pe platourile de la Paramount, doar sub reflectoarele de la Century Fox.

Ca și în cazul romanilor, o asemenea mentalitate a trebuit să suporte presiunea faptelor istorice și a trebuit să se rectifice în contact cu ele. Treptat sau mai brusc, Greta Garbo a trebuit să primească în spațiul locativ al gloriei și pe **Hoții de biciclete**. Lîngă Hollywoodul, oraș deschis tuturor iluziilor, a apărut și **Roma oraș deschis**. Dili- gența lui Ford a trebuit să primească sub titulatura de noul val pe ti-

nerii fran-
ruzi de la Ca-
hiers du cinéma
și pe tinerii englezi
furioși, sub-salariați la ci-
teva studiouri pe cale de de-
molare. Școala care a dat **Cruci-
șătorul Potemkin** a dat peste o ju-
mătate de secol pe **Rubio**.

Cannes-ul acum 20 de ani era o
reuniune de familie. Toate persona-
jele se cunoșteau, făceau parte din
același club, se tutuiau, își spuneau
pe numele mic: René, adică Clé-
ment, Jean, adică Delannoy, David,
adică Lean, Billy, adică Wilder, Cris-
tian adică Jaque, Orson, adică Wel-
les, Vincente, adică Minelli ș.a.m.d.

Urmind curba unor realități mai
mari decât realitatea festivalurilor,
această sărbătoare a devenit din ce
în ce mai puțin intimă, în sensul că,
încetul cu încetul, a trebuit să cu-
prindă nu numai veri de un grad mai
îndepărtat, un Germi, adică Pietro,
un Ciulei, adică Liviu, un Kawalero-
wicz, adică Jerzy, dar și rude din pro-
vincia, din provincii apropiate, sau
foarte îndepărtate, cunoștințe despre
care pînă acum nu exista nici o
cunoștință, aproape nu se stia
că există, dar iată că într-un anume
an lumea a trebuit să afle brusc că
în Elveția nu se fac numai ceasuri

de mare exactitate, ci și filme de
mare sensibilitate, și iată că a bătut
ora filmului elvețian, și iată a bătut
ora filmului algerian, și iată a bătut
ora filmului canadian și iată înce-
pînd să bată din ce în ce mai multe
orologii, din locurile cele mai ne-
prevăzute, cele mai surprinzătoare,
uneori de pe partea cealaltă a pla-
nete, locuri cu reputații mai mult
exotice, patria cangurilor de pildă!
— și iată că foștii crescători de oi
nu stau numai la stîna și iată-i pe
tinerii «cinești australieni» descin-
zînd pe Coasta de azur și făcînd să
răsune acolo în acest început de
vară, ceasul unui cinema despre
care pînă acum nimeni nu știa a-
proape nimic, cinematograful aus-
tralian.

Destul de abruptă, dar cu atît mai
plăcută această prezență nouă, to-
nică, pusă pe fapte mari, modestă
în sala de conferințe, dar foarte
puțin modestă în sălile de projec-
ție, la Chenzina realizatorilor, la Tir-
gul filmului și mai ales în marea sală
a marelui competiții, unde ni s-a pre-
zentat cea mai remarcabilă produc-
ție din o serie absolut remarcabilă,
un film de două ore și patru minute,
foarte greu de expulzat din memorie.
Filmul se numește **Balada lui Jim-
my Blacksmith** și este inspirat
dintr-un fapt real petrecut pe cel
mai mic continent al Terrei la în-
ceputul acestui veac. Jimmy Black-

smith este un copil, jumătate alb ju-
mătate indigen, pe care un referendum
l-a luat pe lîngă casa lui. Băiatul
spărgea lemne, iar referendumul croia
cărări în mintea băiatului care afla
cu mare stupeoare că oamenii sînt
egali, că pielea lui cafenie valorează
tot atît de mult — sau de puțin —
ca pielea neobișnuit de albă, albă
și cu foarte mulți pistrii, a prima-
rului, a măcelarului, a învățătorului
englez. Jimmy Blacksmith la de-
bună ce-i spune referendumul și cres-
cînd, începe să se poarte în societa-
tea colonizatorilor ca și cum ar fi,
într-adevăr, un egal al lor, un egal
mai sfios, firește, un egal din cale
afară de cîvîncios, dar un egal,
care îndrăznește să ridice ochii la o
albă, o fată tare urlică și foarte slabă
la duh, dar o albă. Cîmplită eroare,
sîngeroasă eroare, eroare care-l va
duce la sașafod.

Splendidă această baladă a lui
Jimmy Blacksmith. Patetică sub rap-
portul denunțului social, pornit din
oroarea răspîndită de ideea de colo-
nialism. «Fiecare țară, zice autorul
referindu-se la realitatea lumii lui,
are indienii săi. Cei din Australia
se numesc aborigeni. Înaintea colo-
nizării existau 200.000. Azi mai
există doar 100».

Calitatea baladei nu se deosebește
cu nimic de calitatea unui mare
film trimis de o cinematografie cu

Avoriaz '78



Zilele unui festival se
măsoară în filme. De
la această regulă nu a
făcut excepție nici fes-
tivalul filmului fantas-
tic, găzduit la Avori-
az, în mica localitate

de sporturi de iarnă, la cota 1800 în
Alpii francezi.

Ziua întâi a fost cea a straniei
Claude Laure, ultima descoperire
a cinematografului francez; ziua a
doua a fost cea a reîntîlnirii pe ecran
cu Julie Christie; ultima zi a stat
sub misterul chipului Miei Farrow...

Orele unui festival se măsoară în
întîlniri. Pentru cea de a șaptea
ediție a festivalului de la Avoriaz,
orele unei dimineți au însemnat o
conferință de presă cu William Fried-
kin — autorul unor filme specializate
în a inspira teroare ca **Exorcista**;
orele prînzului, o întrevedere cu
Jeanne Moreau — atît de prietenoa-
să, atît de surzătoare; sau cu Jean
Birkin — atît de decontractată, atît
de familiară; orele serii, un scurt
interviu cu Jean-Pierre Cassel în-
ainte de a-și lua skiurile și a se lansa
într-un ski-lift pentru o coborîre no-
turnă pe o pistă luminată agiornu...

Minutele unui festival se măsurau
acolo în coasta Alpilor în suișuri

fulger în interiorul lifturilor uriașe
ce te duceau pe lîngă pereții montani
de la o sală de proiecție la alta, de
la un vernisaj înapoi la hotel...

Așa au fost zilele, orele, minutele
festivalului de la Avoriaz, de la care,
iată, în acest ianuarie, au trecut 365
de zile măsurate și ele de atunci
încă pentru cel ce se îndelet-
nicește cu filmul, în alte zeci și sute
de proiecții.

Dal Fie că te afli iarna într-o sta-
țiune de munte sau vara pe vreo
croazetă sau în vreo lagună — fes-
tivalurile dedicate filmului exploatează
intens pitorescul naturii — timpul
se măsoară în metri de peliculă, în
minute de interviuri. Terenul acestor
meciuri dedicate artei, e ușor de
delimitat după forfota pestră a ves-
timentației, dar și a ideilor oamenilor
de cinema veniți din cele patru
zări. Veniți cu gusturi și concepții
diferite, în dorința confruntărilor, cu
speranța cîștigării unor premii sau
a lansării unor noi chipuri sau pro-
iecte, pentru ca apoi să se risipească
care încotro, fiecare ducînd cu
sine o anume imagine din acel tîrg
al imaginilor.

Acum, după trecerea unui an,
pot spune că pentru mine dreptul la
amintire și la cîștigat în primul rînd

Urme pe zăpadă

Julie Christie. Trăsăturile ei per-
fecte, dispuse într-o geometrie atît
de aparte, mi-au părut pe ecran mai
însprite decât le întîlnisem în reali-
tate, cu 14 ani în urmă, cînd acțița,
pe atunci neștiută pentru lumea fil-
mului, venise la București cu fai-
mosul ansamblu teatral de la Royal
Shakespeare Company. Trăsăturile
ei erau mai însprite, dar poate nu
numai datorită trecerii timpului, ci
datorită rolului straniu dintr-un film
denn de un congres de «viitologie-
fantastică»: **Generația Proteus**.
Era rolul femeii-obiect reluat într-o
nouă variantă, cea de obiect nu nu
mai din punctul de vedere al parte-
nerului de viață ci mai ales, obiec-
t în «mlînilile» unui robot înzestrat cu
cortex organic, apt să procreeze și
care făcea din ea, tocmai soția in-
ventatorului său, aleasa dorinței sale
de a avea un moștenitor și de a intra
astfel cu adevărat în rîndul oameni-
lor! Tensiunea și privirile femeii tră-
înd pentru prima dată experiența
violului unui robot, trecînd de li-
teroarea psihică la cea biologică
au aflat în forța dramatică a lui
Julie Christie, o expresie angoasă
și angoasantă de neuitat.

Generația Proteus a pierdut fa-
ța juriului (hotărârile sale par-

vaste tradiții și cu peste sută de filme anual. Cu toate acestea cinematografia australiană a lucrat în '77 doar 17 filme iar în viitorul apropiat consideră unul dintre cei mai autorizați reprezentanți ai săi, acest număr trebuie redus la 7, cel mult 8 filme anual, întrucât, estimează acest reprezentant, «plătit ca să știe», televiziunea în culori apărută acum trei ani pe acele meleaguri, dar mai ales șomajul tinerilor între 17 și 25 de ani, apărut pe aceleași meleaguri de mai multă vreme, dar accentuat vertiginos în ultimele sezoane, deci micul ecran și din ce în ce mai marele șomaj nu alcătuiesc — ca să reproduc expresia reprezentantului — «un context foarte favorabil cinefiliei».

Privindu-le, în lumina acestor condiții, precum se vede nu tocmai prietenoase, performanțele cineaștilor australieni ni se par cu atât mai meritorii. Cu atât mai justificat ni se pare și entuziasmul nostru pentru acești cineaști care, după spusele lui Fred Schepisi, autorul **Baladel...** vor să compenseze bugetul mic cu o minte mare. Să sperăm că aceste valori vor fi într-adevăr compensabile...

Ecaterina OPROIU



anume luate pentru a fi contestate) în favoarea filmului interpretat de Mia Farrow. **Cercul complet.** Deși trebuie să recunoaștem că Mia Farrow, halucinantă și fantomatică, întoarsă și ea dintr-o călătorie de la capătul altei nopți de tenebre, mișcându-se ca o făptură alcătuită dintr-un porțelan prea fin pentru a nu se sparge la orice atingere, Mia Farrow avea și ea acea incandescentă hipnotică de sub a cărei forță nu te poți sustrage cu ușurință. Am asistat astfel la o elevată rivalitate a talentului șlefuit cu mîgală dar și cu o mare dăruire.

Dacă Julie Christie și Mia Farrow au fost vedetele de pe pinză, dintre cele prezente, atenția celor aflați la Avoriaz a fost pînă în cele din urmă reținută de delicata siluetă a stilistului Pierre Cardin. Poet al liniilor, al formelor și al culorilor, el ne-a oferit poate cel mai frumos și semnificativ «film» al festivalului. Cu fulgere multicolore de laser, el a desenat pe pereții înzăpezii al Alpiilor, imagini-simbol — de la ororile războiului din Vietnam sau foamea din Biafra, la înălțarea cu adevărat fantastică a omului cu primii săi pași pe lună — lansînd în noaptea alpină semnalele tulburărilor conștiinței a epocii de azi, către mîine.

Adina DARIAN

Gottwaldov '77

În așteptarea ploii



Alena are 12 ani. S-a întors din vacanță prea devreme, cartierul (o oarecare Balta Albă din Praga) este aproape pustiu, iar ceilalți copii nu se vor întoarce decît după prima ploaie.

În așteptare, Alena trăiește filmul lui Karel Kachyna, adică se joacă cu propria ei imaginație. Își închipuie deci că este un om mare. Suspînă în fața pozei vecinului, stea a televiziunii (din fericire, stelele televiziunii stau la bloc). Pantofii cu toc și niște uriași ochelari de soare îi dau impresia că pare de 18 ani, atunci cînd taie calea aceluiași vecin, doar-doar îi va atrage atenția. Privește disprețuitoare la băiețelul pistriuat (tot de vreo 12 ani, dar ce copil!) care, martor al scenei, face haz udînd-o cu furtunul. Dușul rece al realității nu este aici o metaforă. Dacă vrea să joace totuși șotron, atunci pe terasa de la etajul XV unde nu o vede nimeni. Nimeni, afară de un vecin care pe aceeași terasă își consumă durerea: a fost părăsit de logodnică. Alena îl ascultă, îl înțelege, deci îi alină măcar un pic suferința. Este fericită cînd soldatul îi cere o poză și deci rupe cu inima ușoară fotografia vedetei de televiziune.

Victorie. Cînd permisia se sfîrșește, îl conduce la gară pe soldat și este luată drept logodnica lui (gara este prost luminată și comandantul patrulei s-a uitat atent doar la biletul de voie al soldatului).

Înfrîngere. Logodnica, adevărata logodnică apare în ultimul moment și i se acordă cu ușurință iertarea. Realitatea nu se mai joacă cu Alena și ea se întoarce pe pămînt, înapoi în copilărie.

Băiețelul cu teniși peticiți care stropște iarba dintre blocuri nu mai pare nici așa de rău, nici așa de mic, iar eroina filmului nu mai este deloc grăbită să fie om mare.

Și cum începe să plouă, Alena este din nou fericită, ca la 12 ani, nu ca la 18.

Leipzig '77

Agronomul



Plouă. Noroi. În cîmp, un agronom se ceartă cu cîteva colectiviste care refuză să culegă roșiile pe trei sferturi putrezite, care le aduc un cîștig prea mic.

«Mă înjurăți, mă bateți, dar le culegeți!»

Doamne, ce mai aud urechile agronomului (și ale noastre, căci sîntem acolo). Dar și urechile tărîncilor (și ale noastre, căci...)

«Ladies and gentlemen we are glad to welcome you...», același agronom, scos ca din cutie, conduce un grup de turiști americani bineînțeleș, pe fondul unei livezi însorite. Apoi se ceartă cu un tractorist pentru calitatea brazdei, cu un achizitor pentru prețul ardeului și brusc, furios, se întoarce spre aparat: «Kristo — zice — n-ai înțeles nimic, de cîte ori mă cert îndreptî aparatul spre mine. Vrei să faci o caricatură? Nu-ți merge. Noi ne certăm toată vara, toată toamna. Iarna ne împăcăm. Dacă ție ți se pare nostim, n-ai decît...» Vine iarna, agronomul petrece cu prietenii lui din sat și spune anecdote care nu sînt ca la «întîlnirea cu umorul», nici ca într-un film documentar, ci ca la o petrecere de iarnă, la țară, la care nu participă nici o echipă de filmare. Dealtfel, totul se întîmplă ca și cum nici un moment nu ar fi fost o echipă de filmare. Secretul? Echipa a fost acolo tot timpul, un an sau mai mult.

Spectatorul profesionist își dă seama că fără ultimele noutăți tehnice, acest film n-ar fi fost posibil. Dealtfel a mai văzut un film din aceeași generație tehnică, cu două zile înainte, **Harlan County** (S.U.A.) (premiul Oscar '76), istorie pasionantă și parionată a unei greve. Echipa a fost acolo, nu în trecere, nu în limitele unui plan calendaristic, ci cît a durat greva minerilor: un an.

Dar revenind la filmul bulgarului Kristo Kovacev și la «Porumbelul lui de aur» — Leipzig 1977 — spectatorul care a văzut poate și chiar a făcut multe filme cu agronomi, este sigur că vede primul film documentar despre un agronom. Și n-o să-l uite.

Doru SEGAL

memoria
festivalurilor

Isabelle Huppert
(Violette Nozière),
cel mai nou star
al occidentului.
Cannes '77
a lansat-o
în *Dantelăreasa*.
Cannes '78
a încununat-o
în sfârșit

Cannes '78 (II)

Schimbarea la față a vedetei

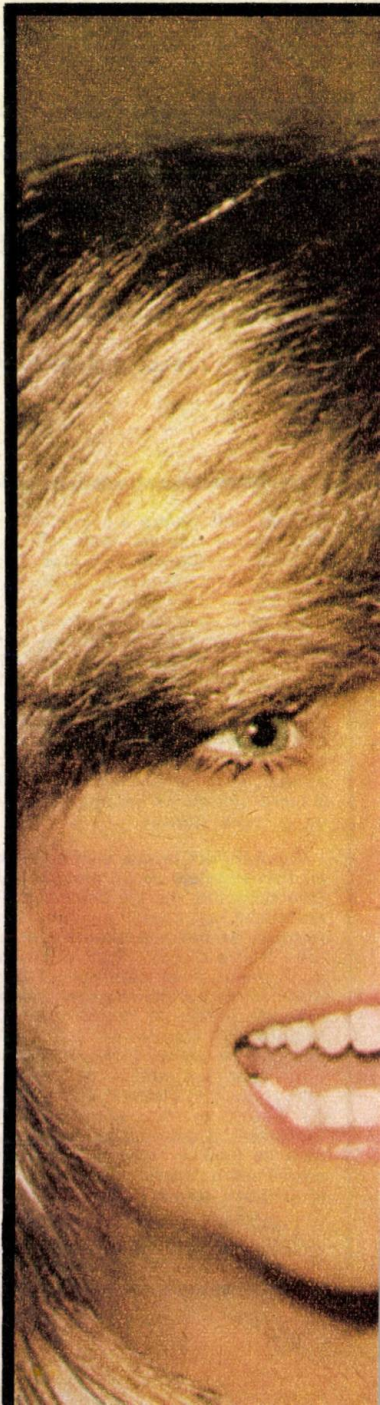


Primele ediții ale festivalurilor postbelice se construiau în jurul unor actori, în special actrițe, mai exact spus vedete. O primă ediție a Cannes-ului marcată de prezenta Martinei Carol, o alta avea să-și lege gloria de delirul cinefil provocat de o blondă starletă care va deveni mitul femeii-copil și-și va

trece în legendă nu gura, ci boticul.

Fauna festivalurilor, ca și cultul vedetei, a suferit — așa cum se știe — puternice, zguduitoare metamorfoze. Ciuruit de rafalele succesive ale neorealștilor, mari amatori de actori neprofesioniști, ale «furișilor», mari amatori de anti-stauri, ale noului val care pune în centrul atenției, nu pe actor ci pe autor; căzut în catalepsie în fața de concurență cu televiziunea, star-

sistemul cunoaște în acest ultim deceniu o reîntoarcere printre cei vii, dar o reîntoarcere — cum am zice noi — pe o altă spirală. Deși a fost pentru o bună bucată de vreme îngropată, nu!, ideea de star n-a murit. Dovada cea mai apropiată au fost avalanșele de euforie și manifestările de cvasi-dementă provocate de apariția pe Coasta de Azur a vedetei americane Farah Fawcett. Presa ilustrată din întreaga lume și-a făcut o plăcere jumătate glumeată, jumătate cinică din reproducerea



pe largi spații a ravagiilor adorației. Lumea a văzut o serie de instanțane foarte «picante» ale cvasi-linșării tinerei femei, linșare din simpatie, din curiozitate, poate chiar din preaslăvirea frumosului, dar asta n-a împiedicat ca festivalul să însemne un șoc pentru această actriță, care ce-l drept n-a apărut niciodată în vreun film, gloria ei fiind în întregime datorată unui serial TV. Șocul acesta a fost foarte

Jane Fonda,
actrița locomotivă.
La Cannes '78,
ea a transformat
o frivolă conferință
de presă
într-un miting
infocat

Și totuși
nevoia de star
n-a murit.
Ea s-a manifestat
violent
asupra unei actrițe
care nu e decit
croina unui serial t.v.
Farah Fawcett.
Adorația publicului,
chiar dacă n-a ucis-o,
a trimis-o oricum
la psihiatru



comentat, cu
atît mai com-
mentat cu cît Fa-
rah Fawcett a fost lan-
sată ca prototipul femeii
naturale. Se zice că actrița
a învățat cu profesori de psiholo-
gie, de mișcare, de dicție, de ma-
chiaj, de coafură... etc., să fie na-
turală, adică nesofisticată și de-
contractată. Mai ales decontractată.
Adoratorii de vedete, vinătorii de
autografe, colecționarii de nasturi,
funde și meșe ale stelelor, pe scurt
fanii, o specie presupusă stînsă, au
distrus printr-o simplă busculadă
opera de zece ani a impresarilor.
Ei au crispat mitul decontractării,
ba chiar l-au obligat să se ducă la
psihiatru.

Lăsînd la o parte asemenea tirzii
și foarte scurte reșete de idolat-
rie, nici nostalgia și nici star-siste-
mul nu mai sînt ce-au fost odată, fapt
verificat, într-un mod macabru, de-
sigur, și cu ocazia celui mai sinistru
rapt al decenliului: raptul sicriului
lui Charlie Chaplin.

Este cît se poate de evident că
acei monstruoși profanatori de mor-
minte nu erau deloc la curent cu
noile metamorfoze ale acestui numit
star-sistem. E clar că informația lor
cinefilă s-a oprit la epoca divismu-
lui. De aici și pretenția adresată fa-
miliei Chaplin, ca să le fie vîrsată
suma de 600 000 dolari pentru a da
înapoi cosciugul celui mai celebru
cineast al lumii. Cererea nefiind
onorată, cei doi răpitori au scăzut
prețul la 600 000 de franci elvețieni,
apoi la 500 000, apoi au recurs la
alte prețuri, ca să zic așa, mai avan-
taajoase. Inutil. Star-sistemul nu se
mai joacă, nici măcar post-mortem,
cu cifrele astronomice, iar poliția
i-a prins pe sinistrîi răpitori tocmai
în toul festivalului. Prilej pentru
cinefilie de a-și da mîna cu gastro-
nomia, cofetarii de pe Coasta de
Azur confecționînd, ca să celebreze
evenimentul, un Chaplin în mărime
naturală din pandispan și ciocolată.
Omagiu discutabil, dar omagiu.

Dar, cum ziceam, fauna festiva-
lurilor și-a schimbat și alura și com-
portamentul. În primul rînd s-au
schimbat sau au trebuit să se schim-
be vedetele. Coborînd de pe pie-
destal, dezbrăcîndu-se de odăjdii,
renunțînd la vechile și ridicolele ce-
rimoniale ale inaccesibilității, des-
cînzînd din imensele, metalizatele
limuzine pe trotuare, ele, vedetele,
au căpătat statura umană a omului
de pe stradă, un om desigur după
care trecătorii întorc capul cu sim-
patie, dar un om. Un om pe nume
Mastroianni care stă la coadă la
lift, un om pe nume Dirk Bogarde
care la propria lui conferință de
presă e oprit de portar fiindcă «n-are
legitimăție», un om pe nume Ingrid
Thulin care face filme, dar crește
și găini, dar plivește și fasolea, ma-
rea actriță pregătindu-și de acum
reciclarea în mediul agrar.

Uneori această statură de om obis-
nuit este depășită și atunci apare o
Jane Fonda, femeia-locomotivă, mi-
litanta cu suris serafic care trans-
formă o conferință de presă într-un
miting; sau apare o Melina Mercouri,
deputată de Pireu explicînd femellor
din sală că, în sfîrșit, trebuie să se
facă ceva pentru ele însele. Că, în
sfîrșit, trebuie să înceapă să gin-
dească. Iată tema filmului nostru
Strigăte de femeie — zice actrița
Vă dați seama că ea este o reluare
a temei Medeei. Medeea noastră nu
ajunge la crimă din gelozie, ci din
imposibilitatea de a accepta ideea
de trădare. Ea n-a fost înșelată. A
fost trădată. Și acum, gîndiți-vă la
sotul ei, la înșelător, la regele Iason.
Credeti că Iason și-ar fi pierdut min-
țile de durere dacă cei doi copii
ucisi ar fi fost fete, iar nu — așa cum
zice legenda — băieți? Nu, doam-
nelor! zice actrița. Dacă Medeea
ar fi avut două fete, iar nu doi băieți,
tragedia n-ar fi existat.

Bineînțeles, instituția vedetariatu-
lui nu s-a stins și aceasta se vede
în mod spectaculos, cînd pe arenă
este aruncată o fetiță, domnișoara
Brooke Shields care a jucat o pros-
tituată de 12 ani, în filmul lui Louis
Malle, **Mititica**. Flancată pe de o
parte de o mamă impresar-cerber
și pe de altă parte de o publicitate
care-i prezintă arborele genealogic
(mititica descinde prin bunica sa
din prințesa Marina Torlonia, adică
dintr-o mare familie aristocrată ita-
liană și e, în plus, nepoată prințesei
Beatrice de Spania). De pe ultima
creangă a acestui arbore, mititica
nu pare deloc jenată de rolul său
din filmul mai sus menționat și,
înconjurată de 200 de gazetari, arată
o prezență de spirit mult superioară
colegelor ei mai avansate în vîrstă
dar nu și în aplomb.

Cît de puternică este încă insti-
tuția vedetariatului se vede privin-
du-l, dar mai ales ascultîndu-l pe
celebrul boxer Cassius Clay, ac-
tualmente Mohammad Ali care a re-
venit pe Coasta de Azur ca să-și
pregătească lansarea filmului a că-
rei vedetă și producător este. De-
clarațiile făcute presei la o recepție
dată în onoarea ei, adică a presei,
n-au nevoie de prea multe explicații.
Mohammad Ali, alias Cassius Clay,
zice: «Sînt omul cel mai popular de
pe pămînt și rolul meu în film va fi
foarte asemănător cu rolul meu din
viață. De altfel trebuie să recunoaș-
teți că sînt un actor fabulos, dacă
timp de 22 de ani am reușit să fac
ca lumea întreagă să mă creadă
nebu. Cînd voi apare eu, ei — Ro-
bert Redford, Marlon Brando, Clint
Eastwood — vor fi la pămînt. Eu o să
fiu cel mai mare. O să fiu un Clark
Gable negru? Dar în definitiv, cum
era Clark Gable, așa?»

Nu s-ar putea spune că instituția
vedetariatului și-a pierdut umorul.
Dar este clar că, dacă uneori se
ride, de cele mai multe ori se ride
albastru, și nu o dată cam strepezu.

Ecaterina OPROIU

Cannes '78 (III)



Festivalul de la Can-
nes și-a pierdut fires-
cul și intimitatea și în
oarecare măsură și
voioșia. Municipalita-
tea nu mai organizea-
ză bății cu flori. Ea

nu mai folosește corpul de maio-
rete, fetele acelea subțiri degghizate
în militari cu cizmulite și fustite, gim-
nastele acelea grațioase care defilau
prin oraș bătînd toba și suflînd în
trompetă în pas coregrafic pseudo-
milităresc. Corpul de majorete a fost
înlocuit prin corpul de poliție, multe
corpuri de poliție — o parte, o mică
parte din ele străjuind Coasta în
uniforme negre, cu înalte chipiuri,
dirijînd circulația cu mîini înmănu-
șate într-un scilptor alb — mînuși
mușchetare — dar cea mai mare
parte din corp — din corpul de poli-
ție — controlînd intrările, cercetînd
legitimățiile, scotocînd gențile, bloc-
cînd scările de serviciu, traversînd
în goană, pe motocicletă sau în mari
camioane negre (denumite de local-
nici coșuri de salată) traversînd
orașul, plaja, cartierele rezidențiale
ca să fie cît mai repede la locul in-
dicator de telefonul anonim, de mul-
tele telefoane anonime care anunță
o nouă bombă într-un nou colț al
orașului. De cele mai multe ori a-
nunțurile sînt false și farse. Farse
sinistre. Dar iată că de data asta,
de 22 mai 1978 farsa este, cu ade-
vărat, macabră și atunci iată poliția,
corpul de poliție, căutînd să desco-
pere — așa cum s-a anunțat la tele-
fon — un pachetel, pachetelul plasat
pe scenă, lîngă cortină, legat de cor-
tină, astfel încît la sfîrșitul specta-
culului cînd lumea începe să aplaude

Cracovia '78



Poate că cea mai pu-
ternică impresie a
străinului călător prin
Cracovia, burg medie-
val și cetate renascen-
tistă, oraș pecetluind
împăcarea arhitecto-
nică dintre un veac dogmatic și unul
umanist, este starea de pace. Ar-
murile din castelul stirpei domnești,
cail împietriți ai statuiilor înzăuate,
crenelurile roase de vreme și bla-
zoanele cu hălebarde încrucișate,
vorbesc despre război ca despre o
poveste mult îndepărtată, istorie a-
coperită de poijghița strălucitoare a
legendei. Statuaria turlelor, trîni-
cia caselor cu ferestre prelungi,
ritmul tihnit al pieței invadate de
porumbei vizualizează simbolic sub-
stantivul «pace», adjectivul «pașnic».

Poate din pricina acestui liniș-

Bomba

— bomba era pusă la filmul cel mai așteptat, la filmul cu cea mai mare afliuență de public — deci când începe să se tragă cortina, bomba să se declanșeze automat și să producă ceea ce produce îndebite o astfel de bombă. Morți — zeci de morți și zeci de răniți. Și iată deci poliția, corpul de poliție, care nu mai e corpul de majorete și nici corpul frumosul corp de așa-numite «otese», fete subțiri la propriu și la figurat, îmbrăcate de o prestigioasă casă de mode în rochii de crêpe de Chine imprimat după moda anilor '30, iată deci corpul de poliție luind într-un — cum să-i zic eu? — «catifelat asalt» o sală în care părea că nu mai intră nici un ac de gămlie. Era sala în care rula, așa cum sugeram mai sus, **O femeie liberă**, filmul lui Mazursky, sala în care se vedeau scene din viața americană de fiecare zi, scene stropite cu whisky, cu bere, cu lacrimi. Iată deci, strecurându-se în întineric, corpul de poliție foșnind încet, prelingându-se pe lângă ziduri, cățărându-se cu elasticitate de felină pe scările laterale, iată-l ajungând la scenă, în timp ce publicul urmărea cu sufletul la gură evoluția unei actrițe, Jill Clayburgh, pentru noi mai puțin cunoscută, o actriță care avea să primească premiul de interpretare feminină al festivalului, o actriță care încheie dramatic o etapă de femeie tericică, pentru că totul pînă acum părea că «li merge»: bărbatul o iubea, fiica nu lua droguri și-i făcea confidențe, la muncă nimeni n-o scîlbia, decît poate cîtiva colegi care o scîlbiau cu o curte stupidă, dar nici o femeie din lume nu

a suferit vreodată din cauză că i se face curte și nici o curte n-a clătînat vreodată vreo casă, dacă însăși casa nu era demolabilă. Iată deci, în timpul proiecției, cînd toată sala era numai ochi și numai urechi, iată corpul, corpul de poliție trîndu-se fără zgomot prin spatele ecranului, tiptil, pis-pîș, un tîrit pe coate, un tîrit comic, un tîrit cu suspens care i-ar fi putut inspira oricărui cineast din sală filmul unui film. Dar cinești, cum spuneau, erau numai ochi și urechi și niciunul din ei, niciunul din noi, nu simțeam vîlîitul marilor, al tragicelor teme care foiau în jur (așa se întîmplă și în viață: mica poveste ne acoperă, ne blochează urechile cu risetele, cu scîncetele, cu șoaptele, cu cîripitul ei și n-aveam nimic în jur). Sala rîntăia bomboane, mesteca gumă și își înșuruba privirile în tablourile, tablourile propriu-zise ale unui New York plin de pictori, mai mult sau mai puțin bărboși — pentru că această așa-zisă femeie liberă, mai bine-zis eliberată, eliberată într-o bună dimineață, fără preaviz, de pe stalul matrimonial, lucrează într-o galerie de artă. Șoțul pleacă de acasă, pleacă frumos, adică plîngînd, pleacă sincer, adică «spunîdu-i tot adevărul», povestindu-i cu amănunte «cum s-a întîmplat», cum s-a întîmplat în dimineața aceea cînd a intrat într-un magazin să-si cumpere o cămașă, dar iată în loc de cămașă a văzut «o fată» și a auzit primele note dintr-o nouă simfonie a destinului. Soții se despart și iată foștii galanți de la birou revenind cu mai multă asiduitate pe lângă femeie, revenind în condiții noi, în condiția în care tînăra femeie și-a pierdut și verva și busola. Iată-i insistînd, iată-i persistînd și iată-o pe ea înfîrîndu-se, vociferînd, trîndu-

tind ușile, trîndu-le la început tare, pe urmă mai puțin tare, ba chiar moale, ba nemaitrîndu-le deloc, astfel că pe ecran se instalează o liniște încordată — și iată-ne revenind din nou la corp, corpurile acelea în uniforme negre bîlbînd pe sub cortină la dreapta, la stînga, lîngă mecanismul de tragere a cortinei și iată, într-adevăr, pachetul despre care vorbea vocea anonimă de la telefon și iată aici intrînd în scenă, în scena de după scenă, cunosătorii, marii specialiști în depistare, în dezamorsare, în curățirea terenului de exploziv și iată corpul — corpul de poliță — prînzînd pachetul, prînzînd bomba cu toate precauțiile, cu toată știința, cu toată experiența și iată corpul negru retrăgîndu-se din sala obscură la fel de silențios, de coregrafic, de tiptil, și iată din nou imaginea sălii voioase, acaparate de mica, fantezista poveste de pe ecran, considerată înfinat mai adevărată decît povestea adevărată de pe ecran, și iată spectacolul continuînd fără tuse în sală, fără o presimțire, fără o privire oblică, în timp ce corpul, nu corpul dezvelit al tinerelor majorete, nu corpul elegant înveșmîntat al politicoaselor otese, ci corpul în uniforme negre, corpul poliției ieșind din sala de spectacol, iată-l ieșind din palatul festivalului flancat, apărat de cordoane. Cordoane care tîniept la alte corpuri, corpuri peștrițe de gură-cască, de curioși, de încurcă-lume care se îngheșuie să vadă ce s-a întîmplat, despre ce este vorba. E vorba de Mastroianni, care a venit îmbrăcat în blezăr de catifea verde — «Verde butei!» «Ba nu, verde oliv!» se ceartă două venerabile doamne oxigenate, înmînușate, rujate, rimelate, două doamne cu doi canişii, sau doi canişii cu

O stare de pace

decor, dintre sutele de filme văzute cu prilejul festivalului scurt-metrajului de la Cracovia, m-a tulburat cu adevărat unul care vorbea despre pericolul pierderii păcii. Am văzut în filmele proiectate aici imagini ale infernalelor lagăre naziste, ale masacrelor din Vietnam sau ale crimelor săvîrșite în războiul din Spania. Filmul **Reichstag**, nu regret nimic al vest-germanului Ulrich Leinweber nu apelează la aceste terifiante mărturii ale peliculei, dar amintesc neliniștitor aceleași vinovății față de omenire. Sînt acuzați cei care nu au învățat nimic din cutremurătoarea lecție a istoriei, cei care după mai bine de trei decenii de la căderea Reichstag-ului încearcă să reinvie teroarea fascistă. Modestul reportaj în alb-negru nu are nimic din rafinamentul plastic

al filmului politic sud-american sau din montajul generator de emoții al școlii sovietice. Impactul asupra spectatorului este însă uluitor, rumoarea plină de minie și aplauzele spectatorilor din sala în care l-am văzut mi-au confirmat impresiile și încrederea în caracterul angajant al acestui film despre o reuniune neo-fascistă.

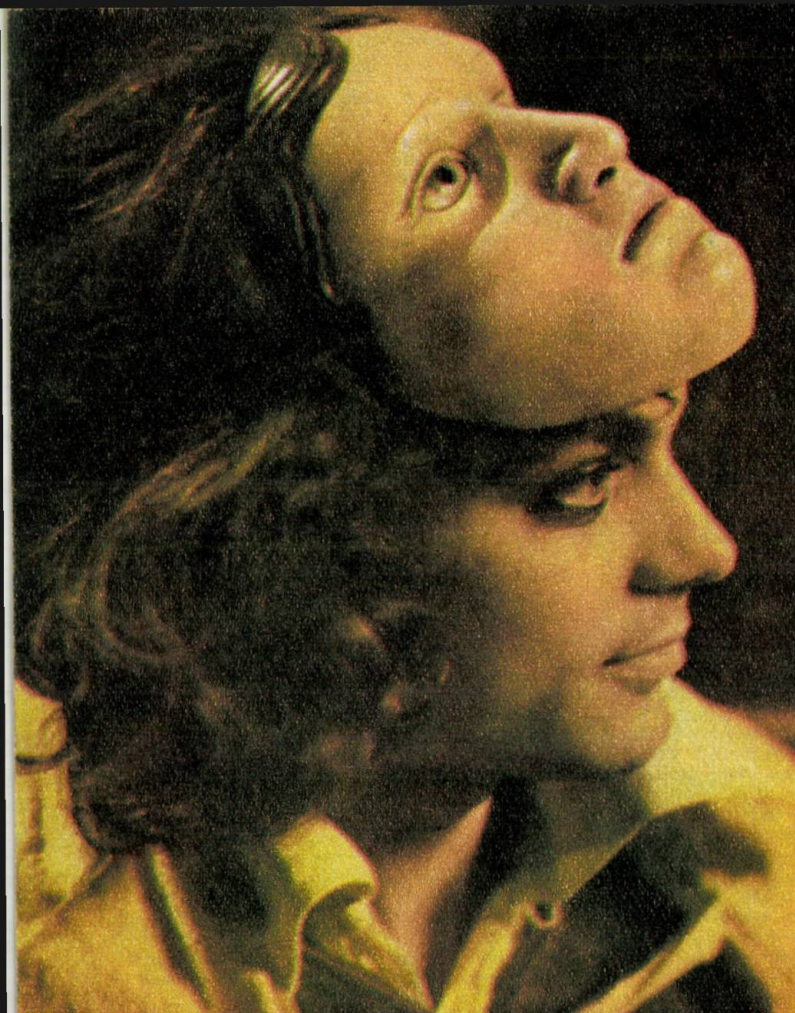
În dialog cu reporterul, șeful partidului, domnul Roeder, comunică înspăimîntătoare idei ale platformei sale politice. Dincolo de demagogicele fraze despre binele patriei și salvarea culturii occidentale, poziția față de trecutul bine știut este îngrijorătoare. «Nu este adevărat că au existat lagăre», declară el cu seninătate. La numai cîtiva kilometri de tîhnitul oraș Cracovia se află rămășițele sinistrului lagăr de la

Auschwitz, perfecționată fabrică a morții.

Mai sînt în acest film, tablouri de familie cu domnul Roeder înconjurat de copilași blonzi și de straturi cu flori, mai sînt cîtiva domni cu aspect de «cetățeni mai presus de orice bănuială» care vorbesc despre binele omenirii într-un anume fel îngrijorător. Mai sînt și cîtiva poliști care îi protejează pe domnii cu gînduri înalte, de furia unor compatrioți opriliți la gîndul renașterii «pasului de gîscă». Toate aceste imagini radiografiază alarmant o sinistă renaștere. Un reportaj auster, poate prea «nemțesc», dar plin de filcuri grave și de apeluri la solidaritatea conștiințelor contemporanilor.

Poate că nicăieri n-aș fi simțit atît de copleșitor semnalul pericolului războiului ca în acest superb oraș al stării de pace.

Dana DUMA



Culorile Franței ținute sus de *Molière*-ul Arianei Mnouchkine. Patru ore și 5 minute de inteligență cinematografică

două doamne, cum vreți dumneavoastră. Și iată corpul negru făcându-și loc prin mulțimea pestră, traversând croazeta, coborînd pe plajă, avansînd pe plajă, avansînd și depunînd pachetul în locul cel mai îndepărtat și iată-l retrăgîndu-se în grabă și în ordine și iată-l făcînd vid în jurul pachetului și iată-l număriînd într-o stare de suspens, suspens cinematografic am zice noi, dar aici nu se mai joacă nici un film, aici cerul nu mai e pictat și valurile nu mai vulesc conform intensității date de inginerul responsabil cu banda sonoră, și iată bomba care nu mai e butaforie, nici efect tehnic, nici produs de pirotehnie cinematografică, iată bomba adevărată necinematografică, o bombă ca-n viață nu ca-n filme, iată bomba acolo, undeva, departe, crăpînd ca un dovleac, împroșcîndu-se în mii de schije, ca într-o foarte reușită scenă filmată au ralenti. Și iată mulțimea de gură-cască împingîndu-se și mai nedumerită și mai surescitată. Un specialist în explozive spune în șoaptă unui civil că pachetul ăsta ar fi omorît cîteva zeci de oameni și ar fi rănit cîteva sute. Publicul de la **O femeie liberă** iese din sală. Nu știe prin ce-a trecut. Iese zumbînd mulțumit. A fost un film amuzant — zice cineva. Un film hazos — zice altcineva. Da! A fost un spectacol nostim. Nostim, dar numai atît.

În fața publicului, mulțimea nu s-a risipit. Spectatorii leșiți de la **O femeie liberă** întreabă ce se-ntîmplă. Cineva din mulțime zice că i se pare că «a fost o bombă». Două doamne cu doi canişii sau doi canişii cu două doamne încep să ridă: Voyons, chérie, să fim serioase! N-a fost nici o bombă! A trecut Mastroianni. Avea un blezer verde. Verde-butel, zice una. Te rog să nu mă contrazici — zice cealaltă — era verde-oliv...

Ecaterina OPROIU

Oberhausen '78

Lupta

În afara filmului distins cu Marele Premiu al Festivalului de la Oberhausen și despre care sper să pot scrie altădată (sau o dată!), acum, pentru că este vorba de memorie afectivă, țin să vă povestesc **Lupta** lui Marcel Iankovics (Pannonia Studio), R.P. Ungară. Primul din palmaresul meu afectiv poate și pentru că l-am văzut puțin timp după terminarea filmului

Și..., cu care chiar dacă aparent nu are nici o legătură, eu i-am simțit un gînd comun și mi-a plăcut pînă la dorința de a-l fi făcut eu.

Deci, **Lupta** lui Marcel Iankovics — un film de desen animat cu două personaje: artistul — un tînăr sculptor și opera sa — un bloc de piatră care, pe măsură ce este cioplită, luînd forma și avîntul artistului, înce-

pe la rîndul ei să-l... ajusteze pe acesta. Și pe măsură ce artistul, lovind cu dalta dă expresie gurii, statuia la rîndul ei, tot cu o lovitură de dalță, îl lasă pe artist știrb.

Și tot așa, pînă în final cînd statuia înfățișează un tînăr plin de viață, în timp ce creatorul ei, ajuns un bătrîn slab și încovoiat, zace răpus de propria sa operă cu care parcă ar fi făcut un schimb.

Merita, nu merita? Filmele trebuie văzute, nu povestite și atunci poate că răspunsul la întrebare l-ar da fiecare spectator.

Ada PISTINER

●●● Filmul de autor al regizorului ceh Jiri Hanibal, **O călătorie ciudată**, este povestea întoarcerii unui bărbat matur în locurile natale, prilej al reconsiderării tinereții, al unui bilanț lucid privind întreaga viață. Călătoria în trecut a protagonistului și confruntarea cu prezentul capătă semnificația reîntoarcerii la rădăcini, bucuria de a descoperi că unele aspirații au devenit certitudini. În această «ciudată călătorie» stăruie însăși nostalgia celui care a parcurs deja cea mai frumoasă parte din viață. În rolul principal apare actorul Petr Hron.

●●● Filmele regizoarei Marta Meszaros ne-au obișnuit cu un univers în centrul căruia se află femeia, conștiință frământată dar și principiu afectiv. În ultimul său film, **Ca acasă**, protagonistul este însă un bărbat, un tânăr oscilând între două iubiri. Alegerea partenerei este de fapt echivalentă cu alegerea unui mod de viață. Protagonistul regăsește în femeia iubită vigoarea, puritatea și cinstea lumii satului din care a plecat. Alegerea lui are semnificația întoar-



Una din reușitele actricești ale anului: rolul lui John Voight în filmul *Întoarcerea*



O altă revelație actricească a aceleiași întâlniri cinematografice: Isabelle Huppert

cerii acasă. Distribuția a inclus numele unor actori străini: în rolul bărbatului apare Jan Nowicki, iar în cel al fostei iubite, Anna Karina.

●●● **Preocupat constant de filmul-basm**, regizorul Boris Rittarev (*Lampa lui Aladin*, *Prințesa pe un bob de mazăre*) a realizat o transpunere cinematografică a unuia dintre cele mai vechi povești ruse, **Apa vie**. Avînd-o ca eroină pe Vasilisa cea isteată, acest basm cu peripeții palpitate și cu eroi fantastici se încheie bineînțeles cu binemeritata victorie a binelui. Nu lipsesc din filmul lui Rittarev cîntecele și dansurile și, după cum promitea regizorul, aluziile la lumea contemporană.

●●● **Marlene, o viață de star** reia astăzi, prin pana lui Charles Higham, biografia unui mit al ecranului. În curînd octogenară ca și Greta Garbo, și tot ca și ea suscitînd mereu interesul, Marlene Dietrich (care-și pregătește ea însăși o biografie menită s-o înfățișeze lumii după ce gloria a trecut și cînd amintirile țin loc de prezent) stă ascunsă în Parisul tuturor gloriilor, cum îl numea cîndva Gertrude Stein, ca să-și reprivească viața și succesele trecute. Charles Higham i-a luat-o înainte cu acest volum intitulat «Marlene, o viață de star», propunîndu-și să înfățișeze de fapt o vedetă în

cinerama



Într-o anchetă făcută în rîndul spectatorilor sovietici, Marina Neelova s-a situat printre favoriți

viața de toate zilele începînd cu apariția în Berlinul anilor '20 a acestei fiice de ofițer prusac ce-și propunea pe atunci să devină violonistă, îndreptîndu-se apoi spre teatru, o tînă care nu se sfîia să se îmbrace în smoking ca să-și facă apariția la recepții și pînă la acea Marlene îmbrăcată în uniforma de voluntar din timpul celui de al doilea război mondial ca să cînte pentru soldații din Pacific și din Atlantic. Cartea lui Higham caută să redea multiplele fațete ale unei personalități care, după cum afirmă el, era atît de puternică încît nici n-a mai fi cazul să se întrebze cineva și cît de mare actriță a fost la vremea ei de glorie Marlene Dietrich, cartea aceasta a devenit repede un bestseller. Acesta era de fapt și scopul — poate nemărturisit — al unui autor care abordează un subiect cum este acesta, al vieții de toate zilele a unui fost mit.

●●● Hop, uite antropoidul! este titlul unei comedii cehe pe care a realizat-o debutantul Milan Muchna. Satirizînd moravurile anacronice ce mai există, filmul demască unele practici de cîpătuire, de cîștigare a prosperității prin mijloace necinstite. Realizatorii își propun să amuze spectatorul dar și să-l oblige să reflecteze la ceea ce trebuie făcut pentru înlăturarea acestor practici.

●●● Povestea unei tinere emigrante în Germania occidentală, Miraj, în regia lui Miroslav Hornak, se aseamănă prin temă și mai ales prin mesaj cu filmul (Continuare în pag. 176)

În lupta pentru primele locuri ale box-office-ului actorilor americani, Robert Redford este candidatul cel mai temut



În direct din Moscova

Răspunsul
îl dă
Larisa Sepitko
regizoarea
filmului
Ascensiune

Este regia de film o profesie pentru femei?

Cinema

Viata a soluționat de mult această problemă. În cinematografia mondială abundă exemplele care confirmă și validează dreptul femeilor de a practica această profesie: Agnes Varda, Liliana Cavan, May Zetterling, Marta

Mesaros, Iulia Solnțeva, Malvina Urșianu și enumerarea poate continua. Și totuși fiecare nume nou de femeie-regizor pe genericul unui film trezește interes amestecat cu uimire.

Cită voință, cit curaj, este necesar ca o femeie să comande corabia atât de complicată și în același timp atât de sensibilă, care poartă numele de film! Nu degeaba Larisa Sepitko, este frecvent întrebată dacă nu crede că are ceva prea bărbătesc în felul ei de a fi, întrebare la care ea răspunde de fiecare dată zimbând, că soțul ei, cunoscutul regizor E. Klimov nu e de această părere. Dar filmele ei **Aripi**, **Arșita** și **Ascensiune** sînt filme aspre în care se simte parcă o mină sigură de bărbat, așa cum le-a caracterizat la timpul său Mihail Rõmm.

Larisa Sepitko și-a ales profesia fără ezitări, înscriindu-se la facultatea de regie de film. Dar și azi, după 15 ani de activitate în cinematografie, ea consideră că învățarea meseriei de regizor nu este niciodată încheiată, amintindu-și totdeauna ceea ce obișnuia Dovjenko să le spună studenților săi: «Nu însușirea unei sume de modalități și procedee înseamnă însușirea acestei grele meserii. Începînd munca la un film nou, este necesar să-ți fie clar, ție, ca regizor, ce anume va spune acest film oamenilor și în ce măsură îl va ajuta să fie mai buni, mai umani». Ultimul ei film **Ascensiune** distins la Festivalul filmului de la Berlinul Occidental, este ecranizarea unei nuvele de V. Bikov și înfățișează psihologia

victoriei și a trădării, procesul degradării sufletești a trădătorului și moartea eroului.

Spectatorii și cronicarii s-au întrebat cum se explică faptul că Larisa Sepitko este atrasă de tema războiului, despre care ea nu are amintiri proprii. Regizoarea a arătat însă că este vorba despre amintiri care aparțin întregului popor, amintirile unei generații, încărcate de valori morale din care se nutresc și cei care au venit mai târziu și care fac ca tema războiului să le fie apropiată.

O fericită coincidență a făcut ca Dinara Asanova, al cărui nume e azi binecunoscut în cinematografia sovietică, să deuteze făcînd asistență de regie la filmul Larisei Sepitko **Arșita**, realizat la studioul «Kirghizfilm». Poate tocmai sub impactul caracterului voluntar al Larisei și perfectă stăpînire de sine, Primul ei film **Fără dureri de cap** este o schiță poetică despre copilărie, despre prima dragoste, primele bucurii și dureri. Filmul **Cheia nu este transmisibilă** distins la al X-lea Festival al filmului de la Moscova, ca și cele care i-au urmat, vădesc talentul Asanovei de a surprinde în toată complexitatea sa universul copilăriei, marea ei sensibilitate în investigarea tinerei generații.

Numai Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a făcut posibilă afirmarea furtunoasă a talentelor din cele mai îndepărtate colțuri ale Uniunii Sovietice și «cu acest context — așa cum spunea binecunoscutul decan de vîrstă al regiei de film sovietic, Iosif Heifitz, cristalizarea personalității acestei fiice a Extremului Orient, Dinara Asanova.

Și în felul acesta încă două nume noi de regizori femei s-au afirmat în cinematografie.

Elena AZERNIKOVA



Cu trecerea anilor, Sophia Loren devine tot mai actriță, abandonându-și chiar și puținele manifestări vedetiste

românesc **Rătăcire**. Dezamăgirea celor care și-au făcut iluzii în legătură cu viața în societatea de consum apare în implicațiile ei sociale și etice. Întoarcerea eroinei în patrie pune capăt unor demersuri umiltoare pentru un statut profesional și social demn.

●●● **Băiatul cu ochi strălucitori** este un film de aventuri cu fapte haiducești, răpiri, travestiri și lupte cu spada. Desfășurându-se în secolul al XVIII-lea, acțiunea are ca fundal perioada agitată de istorie a Ungariei, cînd hegemonia Austriei era concurată de stăpînirea otomană. Întîmplările viteziste sînt însoțite de numeroase momente comice.

●●● **Dușmanii** este una din piesele în care Maxim Gorki evocă atmosfera ciocotitoare a Rusiei dinaintea Revoluției. În dantelele «cuiburi de nobili» se nasc conflicte între apărătorii vechilor pravili și intelectualii încrezători în cotitura socială. Prin ferestrele caselor aristocratice pătrunde neliniștitor zgomotul revoltei proletare, tumultul crescînd al Revoluției. Aceasta este în cîteva cuvinte atmosfera piesei lui Gorki pe care și-a propus să o traducă în termeni cinematografici Rodion Nakhapetov (cunoscut nouă în ipostaza de actor din filmul **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**). În distribuție apar nume celebre ale cinematografului sovietic: Innokenti Smoktunovski, Elena Solovoi, Regimantas Adomaitis.

●●● **Încercarea** este titlul unei epopei cinematografice realizată în colaborare de studiourile «Mosfilm» și «Armeniafilm». Amplă frescă istorică, filmul va evoca momente ale luptelor de eliberare națională duse de popoarele din Transcaucazia care, la începutul secolului al XVIII-lea, s-au ridicat împotriva opresiunii otomane. Regia este semnată de Edmund Keosian.

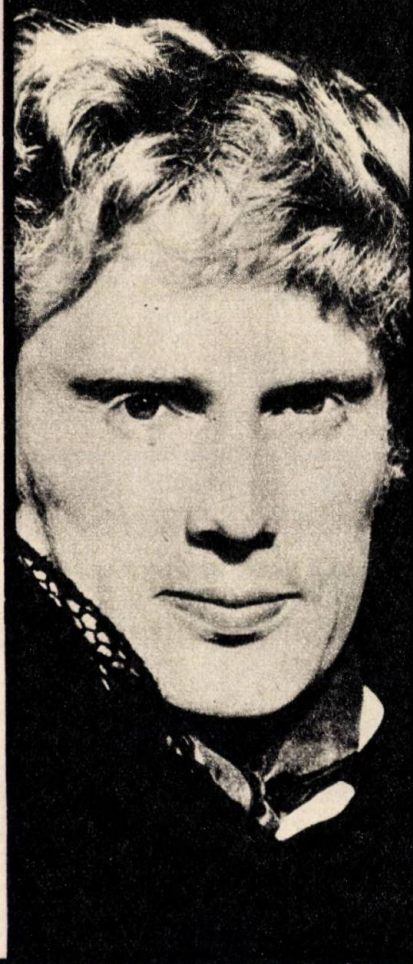
●●● **Puțini sînt telespectatorii** care nu știu cine este Alla Pugaciova, interpreta unuia din cele mai populare șlagăre ale anului 1976, «Arlechino». Calitățile actricești ale cîntăreței, demonstrate în concert și în aparițiile la televiziune l-au făcut pe regizorul Alexandru Orlov să-l încredințeze rolul principal în filmul **Femeia care cîntă**. Bineînțeles că este vorba de un film muzical.

●●● **Un film despre condiția femeii** nu implică neapărat tema opțiunii între căsnicie și realizarea profesională. Încercînd să demonstreze acest ade-văr, coproducția sovieto-cehoslovacă **Traseul** își propune să analizeze un episod din viața sentimentală a unei femei cu

personalitate. Eroina-medic trăiește o poveste de iubire adolescențină și gravă, care are de înfruntat multe prejudecăți. Interpreta acestui rol este Valentina Șendrikova, care a fost Cordelia în *Regele Lear*, realizat de Grigori Kozintev.

●●● Teatrul este atît de diferit de film — își începe Donald Sutherland autoanaliza carierei într-un interviu. — Pe de o parte, în teatru, seară de seară susții o reprezentație întreagă, te poți dizolva într-o experiență emoțională. Pe de altă parte, dacă vrei în timpul spectacolu-

Daniel Olbrychski a fost invitat de regizorul maghiar Miklos Jancso să joace într-o trilogie pe care o pregătește pe platourile de la Budapesta



Walter Matthaw adresează cititorilor revistei «Cinema» salutări călduroase ori de cîte ori corespondentul nostru îi arată revista sau almanahul anual

lui poți întoarce fața de la public în orice moment. Poți juca așa cum îți convine, ție, mai bine. Sigur că asta ar putea fi o greșală, dar ai posibilitatea ca actor să faci acest lucru. Filmul însă este mult mai rigid și presupune mai multă exactitate. Realizatorul are controlul total al evoluției actorului și orice parte din tine trebuie să fie vizibilă, în orice moment. Cînd ai dori, ca actor, să faci o mișcare sau să te întorci, regizorul îți poate solicita un prim-plan al ochilor tăi. După aceea la montaj, bineînțeles, că lucrurile pot căpăta cu totul altă turnură. De exemplu: poți fi filmat lîngă un copac, stînd acolo și gîndindu-te cam așa: «stau lîngă un copac, e primăvară și este atît de frumos!» După aceea, cînd filmul trece la montaj, poate fi introdus ceva care schimbă sensul scenei; Actorul nu are nici un control în

realizarea unui film. Nouă nu ne rămîne decît să ne încredințăm regizorilor și să facem ce ne cer ei. De aceea acord o atît de mare importanță regizorului cu care lucrez».

●●● O serie de depozite dezafectate ale portului New York au căpătat o altă destinație. După lucrări sumare și nu prea costisitoare, ele sînt pe cale să devină studiouri de cinema și mai ales de televiziune.

●●● În vîrstă astăzi de 71 de ani, de două ori laureat al premiului Oscar, actor, regizor, profesor la conservator, interpret shakespeareian de mare clasă, Laurence Olivier a făcut de curînd o declarație care i-a lăsat pe mulți dintre admiratorii lui (și sînt într-adevăr mulți aceștia) cam stupefiați: «În realitate — a spus Olivier — un om adult n-ar trebui niciodată să se facă actor

cinerama



Vîrsta este
în mare măsură
«o stare sufletească»
spune Ginger
Rogers (66 ani)

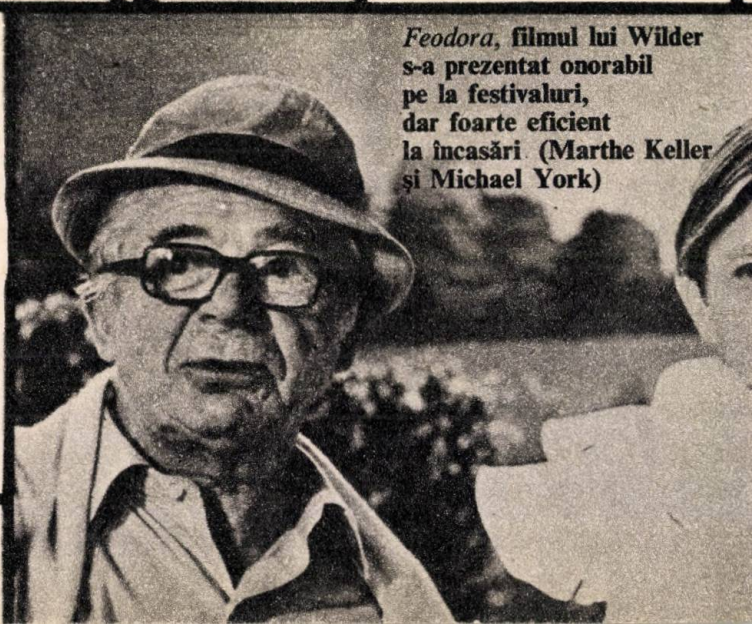
cele mai mari actrite ale lumii
la ora actuală, Liv Ullmann a fă-
cut o surprinzătoare declarație
după premiera ultimului ei film,
Sonată de toamnă, unde apare
alături de Ingrid Bergman și în
regia lui Ingmar Bergman:
«M-am cam săturat să fiu tristă
și gravă în rolurile mele. Aș vrea
să pot transmite spectatorului
și o stare de fericire și căldură,
aș vrea să joc în roluri care să
aducă un aer de fantezie, de le-
gendă, amintind de clipele de
încintare ale copilăriei». În **So-
nată de toamnă**, realizat de
Ingmar Bergman, ea apare în
rolul fiicei unei pianiste (Ingrid
Bergman) în conflict ireductibil
cu mama sa, căreia îi reproșează
că a sacrificat totul — viața de
familie și preocuparea pentru
fiica ei — că s-a lăsat copleșită
doar de succes și de vanitatea
gloriei. În alt film, care va fi
lansat pe piață la începutul anu-
lui 1979, **Femeia mării**, o ecran-
izare după Ibsen, Liv Ullmann
va interpreta un personaj deloc
mai fericit sau mai dătător de
căldură, pentru că eroina ibsen-
iană duce o viață în care tre-
cutul îi amenință clipă de clipă
căsătoria. Dar, după încheierea
filmărilor la această ecranizare,
actrița și-a propus să schimbe
capul la compas și în viitoarea
stagionă să evolueze pe o scenă
de pe Broadway în musicalul **Îmi
amintesc de mama**, «Cînd a-
jungi la o anumită vîrstă — spu-
ne ea apropo de viitoarea apar-
iție scenică — nu-ți mai pasă
de carieră și începi să prețuiești
mai mult contactul cu oamenii.
Îmi amintesc de mama, îmi va
prilejui sper, stabilirea unui ase-
menea contact, mai direct și mai
profund, cu oamenii din sală.
●●● **Căldura** este titlul unei
comedii bulgare de actualitate
care își propune să satirizeze o

pentru că aceasta nu este o ac-
tivate demnă ci doar o formă
nesăbuită de exhibiționism».

●●● **Lumea filmului a con-**
stituit adesea o temă pasio-
nantă pentru cineasti. Avînd
ca protagonistă o tinăra abia ie-
șită din adolescență, pelicula
poloneză, **Probă de fotogenie**
își propune să analizeze relația
dintre artă și viață într-un mod
asemănător cu acela folosit de
Wajda în filmul «Totul de vîn-
zare». Faptul de viață apare im-
ediat în imaginea cinematografică,
punînd realizatorilor întrebări e-
tice în legătură cu includerea
autobiograficului în artă. Regia
este semnată de trei nume: Ag-
nieska Holland, Pavel Kedzier-
ski, Jerzy Domaradzki.

●●● **Cotată ca una dintre**

Feodora, filmul lui Wilder
s-a prezentat onorabil
pe la festivaluri,
dar foarte eficient
la încasări (Marthe Keller
și Michael York)



mentalitate anacronică privind munca. Protagonistii sînt mese-riși care așteaptă bacșiș pen-tru a-și face datoria. Peripe-țiile comice includ însă în obiec-tivul satirei și pe cei care obiș-nuiesc să dea bacșiș. Regia fil-mului este semnată de Vladimir Iancev.

●●● Propunindu-și să in-vestigheze lumea delincven-ților tineri, filmul iugoslav. Cii-nel care ii plăceau trenu-rite are ca protagonistă o tînră care rătăcește prin orașele iugo-slaviei în căutarea unei meserii

și unui rost în viață. Popasul mai îndelungat la un bilci îi pri-lejuiește regizorului o pitorească descriere a lumii circului. Per-sonajele tinerilor delincvenți au, în ciuda rătăcirii de moment, di-mensiuni de candoare și tandre-țe, filmul regizorului Goran Pas-kalević evidențiind posibilitatea recuperării lor prin înțelegere și căldură.

●●● Este o moștenire grea să ai un asemenea tată și un asemenea bunic (este vorba des-pre dramaturgul Eugene O'Neill) — spune fiica cea mare a lui

de spus nici o vorbă. Mai tirziu mi-am închipuit că o să-mi vină ușor să apar în film. E drept că m-a ajutat și numele. Numai că, trebuie s-o spun cu toată sînce-ritatea, nu prea era cine știe ce de capul meu ca actriță. Aș spu-ne chiar că la început eram ori-bilă.

Geraldine Chaplin a jucat apoi în **Doctor Jivago**, film pe care avea să-l însoțească în mai multe locuri în lume ca să-l prezinte la public dar pe care nu l-a văzut în întregime decît multă vreme după aceea. Cînd s-a întîlnit cu



«Artiștii» efectelor tehnice sînt puțin cunoscuți de public, dar realizatorii nu se pot dispensa niciodată de ei (mai ales într-o scenă ca cea din filmul *Transamerica Express* — văzut și pe ecranele noastre)



Chaplin — Geraldine — unui ga-zetar englez care a vizitat-o pe platoul de filmare din Statele Unite unde interpreta unul din rolurile principale din filmul **A-du-ți aminte de numele meu**. Geraldine Chaplin care a căutat întotdeauna să se impună prin propriile ei forțe, a debutat la 8 ani în regia lui Charles Chaplin iar filmul se cheama **Luminile rampei**. «Sînt acolo în film trei copii care cască gura la un flaș-netar. Este o secvență chiar la începutul filmului. Cei trei copii sînt Michael, sora mea Josie și eu. Iar tata venea pe stradă beat. Eu aveam de spus chiar vreo două vorbe iar Josie repeta ace-lași lucru. Am primit 50 de dolari pentru asta, Josie la fel iar Mi-chael doar 20, pentru că nu avea

chipul ei de pe ecran, declară că a fost șocată. Criticii afirmă că întreaga carieră a actriței a cu-noscut o cotitură în 1967 cînd i s-a oferit să joace în filmul lui Carlos Saura **Peppermint Frappé**. O a doua puternică in-fluență a suferit-o prin Robert Altman, cînd a lucrat cu el la fil-mul **Nashville** și tot cu el, celălalt film al acestuia, **O nuntă**. «Nimeni nu mi s-a părut că aduce mai mult cu tatăl meu ca Bob Altman — mai spune Geraldine Chaplin. Amîndoi sînt la fel de con-vinși de geniul lor și au acee-ași nerăbdare. Și chiar lipsă de interes pentru filmele altora. La fel de egocentrice dar și generosi.

(Continuare în pag. 184)

în direct
din Hollywood
de la Roy Arco



«Îmi face o enormă plăcere să pot prezenta colegilor mei actori recunoașterea calităților lor întruchipată de statueta Oscar» — declară Natalie Wood

Ca în viață, nu ca în filme

De câte ori apare în lumea cetății filmului (și Natalie Wood este faimoasă pentru raritatea aparițiilor ei în public și pentru lipsa ei de mondenitate), cercurile presei, ale cineaștilor, și mai ales publicul, consideră aceasta ca pe un eveniment. Natalie Wood este nu numai iubită dar foarte respectată. Unii spun despre ea că este o adevărată instituție, un fel de permanență a cetății filmului.

Puțină lume știe totuși că pentru Natalie Wood pe primul plan se situează viața de familie, lectura, și urmărirea atentă a vieții sociale. Pentru Natalie Wood studiul unui rol se face într-o anumită atmosferă care cuprinde toate cele de mai sus. «Nu poți interpreta personaje ale lumii în care trăiești fără să le cunoști pînă în cele din urmă reacția sufletească și spirituală a lor. Și lumea noastră nu ajungi s-o poți cunoaște — dacă ajungi vreodată s-o cunoști — decît dacă o privești dinlăuntrul ei, decît dacă faci corp comun cu ea».

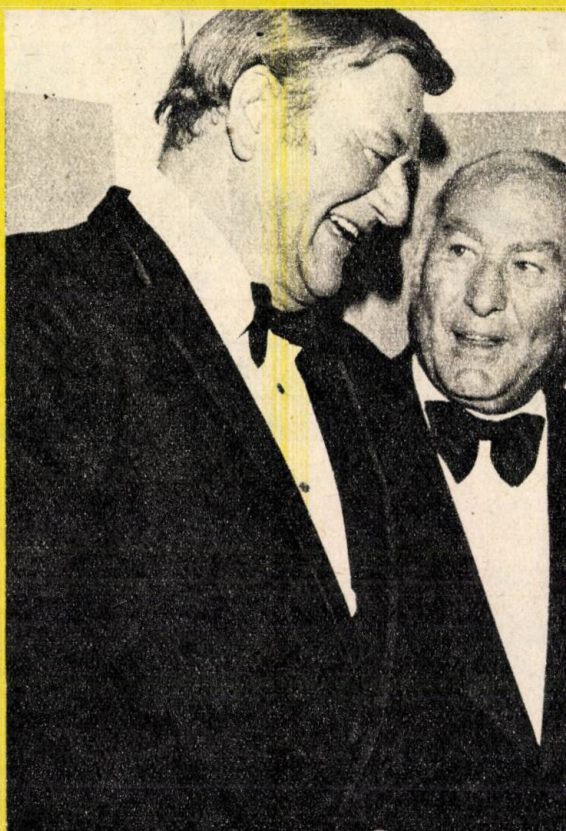
Campionul platourilor

Deși nu toate filmele în care John Wayne a jucat pornesc de la subiecte cu cow-boy, e greu de imaginat totuși că un western adevărat fără John Wayne (care să întruchipeze un cow-boy sau un șerif apărîndu-i pe cei slabi) ar putea să existe. Asta este o credință: un western fără Wayne n-are tot ce-i trebuie.

Ca multe alte celebrități ale filmului, John Wayne n-a avut de gînd, la începuturi, să devină actor. După ce și-a terminat facultatea, la Los Angeles, a intrat ca achizitor de materiale la Studiourile Fox (ce nu se uniseră încă cu grupul 20 th. Century)

După un timp nu prea scurt, a fost descoperit de marele John Ford care l-a distribuit. Iar Raoul Walsh i-a dat și el posibilitatea să se afirme și să devină o stea. A fost deajuns ca să înceapă șirul marilor succese ale westernurilor cu Wayne.

Astăzi, adică în 1978, John Wayne s-a «retras» la Newport Beach — la sud de Los Angeles — ca să «se refacă» (peripețiile lui prin spitale i-au emoționat pe spectatori). El iese la pescuit adesea spunînd că pescuitul îi asigură o «pauză activă». Cînd l-am întrebat care ar fi astăzi pentru el lucrul cel mai important din viață mi-a răspuns cu un zîmbet nu lipsit de nostalgia: «bunăvoința omenească».



Pentru «veteranul» Hollywoodului, John Wayne '78 a fost un «an al încercărilor», dar a biruit și de astă dată

Un anti-regizor

Despre numele lui se vorbește foarte mult dar în lumea Hollywoodului James Caan este încă privit cu oarecare neîncredere. Se spune despre el că este «tînărul veteran» al ecranului. Cel care i-au urmărit ascensiunea afirmă că respectul de care se bucură astăzi (bineînțeles în fața celor care nu apucă să-și mărturisească o oarecare neîncredere) este datorat versatilității lui dramatice demonstrate în **Nașul** și în ultimul film al lui Lelouch **Alt bărbat, altă femeie** alături de Geneviève Bujold.

Și totuși James Caan se plînge. «Din păcate, într-un film, noi interpreții nu avem niciun control asupra imaginii finale a personajului pe care-l interpretăm». Această stare de fapt l-a făcut pe James Caan să dorească arzător să-și încerce puterile ca regizor «măcar odată ca să-mi dau seama ce sînt în stare eu însumi. Adică să încerc, cu toată modestia, să acord importanța primă unui caracter pus într-o situație dramatică și urmărit din punctul de vedere al evoluției actricești. Cel mai bine mă simt atunci cînd lucrez cu acei regizori care nu simt nevoia să se arate pe platou nici dictatoriali și nici infatuati».



«Un alt bărbat, o altă femeie», aceeași temă tratată de Lelouch cu alți actori: Geneviève Bujold și James Caan

Un nou Valentino

Despre John Travolta s-a vorbit cel mai insistent în acest an și nu numai la Hollywood ci și în toată America. Cum s-ar spune el este actorul Americii 1978. Unii susțin chiar că ar fi un nou Valentino, probabil din cauza ascendențului italian.

Travolta nu se grăbește să-și teoretizeze succesul. Ar fi și prea devreme. Nu se avîntă în interviuri temerare. Ar fi și periculos. Își cultivă în schimb misterul pavoazat cu un zîmbet foarte fotogenic și o «rezervă» foarte puțin rezervată.

În această toamnă a fost invitat în Franța — și a făcut astfel prima lui călătorie, «ca star» în Europa. Ca oaspete de onoare al Festivalului filmului american de la Deauville, el s-a aflat, bineînțeles, în centrul atenției. Fotografiile l-au urmărit, reporterii s-au dat de ceasul morții să-și asigure interviuri în exclusivitate, publicul s-a lăsat antrenat de febra festivalieră, cu vedete de ultimă oră ale filmului de peste ocean. Dar Travolta s-a dovedit destul de timid și de reticent în fața asaltului fanni-lor.



Cea mai spectaculoasă ascensiune a anului 1978 :
John Travolta, actor de musical

în direct
din Hollywood
de la Ray Arco

Unul dintre realizatorii americani,
căruia actorii îi spun
«profesorul», arătându-se fericiți
să poată lucra cu el
— John Cassavetes —
il felicită
pe laureatul Winkler
împreună cu Marisa Berenson
și Elisabeta Stack



Regizorul-actor

De câte ori se anunță un film de John Cassavetes se anunță de fapt un eveniment. Mai ales pentru lumea actorească. Și asta în special pentru că John Cassavetes este — așa cum ar dori James Caan — un regizor ideal: preocupat de caractere, adică de creația actorească și, aparent, doar după aceea de viziunea regizorală în privința story-ului. Dar ceea ce se știe mai puțin în public, dar o știu foarte bine actorii, John Cassavetes (el însuși și actor) are preferințe actricești și o extraordinară vigoare în acceptarea noilor colaboratori-interpreți. Nu orice actor ar putea lucra cu el, pentru că îi lasă actorului pe umeri o grea povară: îi indică (uneori vag) traiectoria întâmplărilor dramatice, dar îi lasă un vast câmp pentru sondajul de caracter, pentru capacitatea actorească de investigare psihică, de improvizație, de sondaj psiho-dramatic. «Pentru mine — obișnuiește să spună Cassavetes — un actor cu adevărat actor, este doar acela care nu «recită» replici ci se pricepe să imagineze situații în care caracterul se dezvoltă și se demonstrează».



De la *Fluturii*
sînt liberi
la *Sugerland Express*,
Goldie Hawn
a parcurs
e etapă esențială
în afirmarea
talentului ei

Un fluture auriu

Hollywoodienii au o slăbiciune pentru Goldie Hawn care în viața de toate zilele pare că poartă ceva din toate personajele pe care le-a făcut cunoscute pînă acum — de la tînăra cu aer hippie din **Fluturii sînt liberi** pînă la tînăra «angry» din **Sugarland Express**. Se miră cineva cînd o zărește pe la diversele «awards-uri», adică decernări de premii sau distincții, că stă retrasă, parcă timidă și emoționată și fără niciun aer de vedetă? Se miră cineva cînd o vede că se retrage într-un colț unde crede ea că n-o vede prea multă lume dar pînă la urmă e văzută de toți?

Goldie Hawn este un personaj al cetății filmului și în special este tot ce poate fi mai **altceva** decît își închipuie lumea că poate fi o tînăra actriță cunoscută pe tot globul, care atunci cînd apare pe ecran **schimbă** ordinea în box-office iar cînd apare în manifestările oficiale nu reușește să se piardă printre anonimi.

Goldie Hawn este o antivedetă mai cunoscută decît multe vedete.

Julia a fost
un film de referință
al anului '78
iar pentru
Jane Fonda
prilejul
de a-și arăta
o altă față a
posibilităților
ei interpretative



O decepție nu e decît o decepție

Oarecum dezamăgită că **Julia** n-a primit răsplată la care se aștepta, Jane Fonda a rămas o actriță de nădejde.

Anul acesta familia Fonda a sărbătorit de fapt pe întemeietor, pe Henry (septuagenarul cum i se spune acum în cetate). O fotografie foarte solemnă îi înfățișează pe toți purtătorii numelui Fonda (Henry, Jane și Peter), alături de colaterali și generația care vine. Deocamdată niciunul din urmași — nepoții lui Henry — n-a ajuns la vîrsta de zece ani, dar și părinții și bunicul așteaptă foarte încrezători ca numele Fonda să sune și în viitorul cinematograf la fel de sonor.



Pe platourile sovietice
unul din filmele anului
a fost *Părintele Serghei*
în care apare Serghei Bondarciuk



(Urmare din pag. 179)

la fel de nesiguri pe ei în fața publicului. Tata era în stare să-i arate grădinarului **Goana după aur** și să facă o adevărată criză de nervi dacă ceva nu i-ar fi plăcut acestuia. În schimb, Bob Altman când proiectează un film pentru cîțiva dintre amicii lui nici nu se uită la ecran ci numai la reacțiile spectatorilor. Tata nu se uita decît la ecran»

●●● În seria filmelor ce evoacă ororile războiului nazist se înscrie și *Vreau să vă văd* în regia lui Walter Plate, dedicat unui erou al luptei antifasciste, Fritz Smenchel. Este vorba de un țaran german care s-a refugiat în Uniunea Sovietică și a fost executat de fasciști la Minsk, în 1944. Filmările au loc în studiourile din R.D.G.

●●● Regizorul suedez Bo Widerberg turnează în studioul de filme de la München, ecranizarea romanului lui Knut Hamsun, «Viktorias». Într-o conferință de presă ținută cu ocazia începerii filmărilor, Widerberg a ținut să sublinieze că «orice încercare de a transpune pe peliculă literatura lui Hamsun este un examen deosebit de dificil, în primul rînd pentru scenarist și apoi pen-

tru regizor, pentru că, dacă filmul nu reușește să redea toată densitatea observației umane a autorului, el devine o parodie».

●●● Cistigătoare a premiului de interpretare feminină la ultima ediție a Festivalului filmului de la Teheran, pentru rolul din *Vremea bărbatilor*, Marina Dimitrova este protagonista unui film bulgar de actualitate, *Fii binecuvîntată* (regia Alexandru Obreșov). Problema delicată a mamelor celibatate este tratată aici în dorința de a-i surprinde cele mai semnificative implicații sociale și morale.

●●● Premiul la Festivalul internațional al filmului de scurt metraj, de la Cracovia, filmul iugoslav de animație *Tarzan* (regia Zoran Cakulević) ilustrează strălucit tendințele de ultimă oră ale animației iugoslave: preferința pentru stilul parodic, iacanismul și tușa caricaturală. Scurta poveste a lui Tarzan cel grăbit care se îndrăgostește de coama blondă a leului nu este o glumă candidă ci o alegorie plină de tîlc.

●●● O comedie apocaliptică — astfel au calificat-o unii

dintre cei care au asistat pe platourile Cinecittă, la turnările filmului *Ambuteiajul* al regizorului italian Luigi Comencini, al cărui mai vechi *Casanova* a cunoscut în 1978 o surprinzătoare afirmare, o revenire pe ecrane după ce într-o primă rundă trecuse destul de neobservat. Adus pe ecrane în mai multe țări europene, ca o replică a lui *Casanova* al lui Fellini, filmul lui Comencini a fost privit cu alți ochi, i s-au dezvăluit profunzimi ignorate cu ani în urmă. Pe scurt, concurența nu l-a strînit ci l-a reprețuit). «Pe platourile de la Cinecittă — relatează un corespondent — care par acum părăsite, doar un film, *Ambuteiajul*, se află în lucru. În rest, totul e pustiu. Cartonul decorurilor lui Fellini putrezește. Doar Luigi Comencini cărui i s-au construit o bucată de autostradă de un kilometru lungime și care șerpulește printre cimitire de automobile, trage secvență după secvență. Automobilele, vreo 200 la număr, sînt inghesuite pe autostradă. Blocați, intrate unele în altele și nimic nu pare să le mai urnească din loc. În această situație, după ce trece disperarea, după ce o țărîmă de speranță se înfiripă

lumea prinsă în Ambuteiaj începe să se organizeze ca să facă față situației. Aventura aceasta (în realitate aproape cotidiană) vrea s-o povestească Comencini cu o lipsă de menajamente și chiar cu o cruzime despre care Roberto Rossellini obișnuia să spună că este la fel de romană ca și Coliseumul. Personajele pe care Comencini le aduce în prim plan sînt toate egoiste, stupide și de o cupiditate fără margini. Singura idilă ce se leagă în răstimpul ambuteiajului se transformă într-o baie de sînge. Toate celelalte personaje ale povestirii, fie că rămîn în mașinile lor blocate, fie că încearcă să se salveze părăsindu-le, parcă se supun unei idei fixe: cum să profite de situație ca să înșele și să-i umilească pe cei din jur. O vedetă în Rolls Royce (Marcello Mastroianni) seduce nevasta (Stefania Sandrelli) celui mai bun prieten al său la dejunul căruia tocmai era invitat. Un profesor libidinos de felul lui (Ugo Tognazzi) face același lucru cu soția celui mai bun prieten al său. Un șofer de taxi lasă aparatul de taxare să-și urmeze absurdul lui cronometraj și-și alungă clienta după ce i-a luat tot ce avea asupra ei. O familie de napolitani ce pare pogorîtă din Infern, înghesuită într-un Fiat, face prăpăd în jurul ei. Nici urmă de milă la cineva, nici urmă de înțelegere sau de solidaritate umană în aceste clipe de mare încercare. Comencini explică scurt tîlcul filmului său: «Purtarea oamenilor de la noi e din ce în ce mai absurdă iar vinovată de toate nenorocirile de astăzi nu este decît ignoranța».

●●● Călcîiul lui Ahile se intitulează filmul produs de studiourile din R.D.G. în regia lui Rolf Lozansky. Filmul ilustrează evoluția unei tinere gimnaste spre performanță. Secvențele vieții sale personale vorbesc despre renunțările la care sînt obligați sportivii, dar momentul încununării eforturilor devine un elogiul al frumuseții sportului.

●●● Destinul protagonistului filmului «Soimul care dansează» ilustrează eșecul celor care își smulg rădăcinile și uită percepțiile morale ale locului natal. Plecînd din lumea satului, personajul central al acestui film se angajează într-o luptă acerbă pentru reușita socială, negîndu-și pentru aceasta obîrșia. Tîrziu încercare de întoarcere acasă se soldează și ea cu un eșec. În rolurile principale apar actorii polonezi Michal Toporny și Beata Tyeszkiewicz.



Dominique Sanda a jucat în America și de acolo a plecat direct în Iran unde apare în filmul *Utopia*, a cărui premieră a avut loc în '78

Între cei zece actori din top-ul italian, Ornella Mutti a apărut în '78 pentru prima dată





«Enorm am învățat de la Visconti — mărturisește Agostina Belli (aici cu Jean Claude Brialy). În primul rînd, arta de a asculta ce spune realizatorul».

●●● În filmul «Un dușman al poporului», adaptare cinematografică după Ibsen, Steve Mc Queen își face apariția pe platouri după o absență care dăduse naștere la tot felul de zvonuri și interpretări, afirmîndu-se printre altele, că ar fi pierdut pentru film. Totuși — după cum afirmă reporterii de pe platourile unde lucrează în prezent — Steve Mc Queen apare întinerit și cu o mare poftă de lucru și mai ales cu o dorință declarată de a recupera timpul pierdut. «Am avut o şansă imensă — spune el — să-mi fac reîntarea cu un scenariu ce pornește de la Ibsen. Faptul acesta mă obligă să gîndesc mult, pas cu pas, fiecare gest, fiecare idee căreia trebuie să-i dau expresie artistică. Și a gîndi este cea mai sfîntă disciplină, nu numai pentru artă dar pentru viață în genere».

●●● Într-o discuție care a avut loc în cadrul festivalului de la San Sebastian, în toamna aceasta, regizorul italian Luigi Comencini s-a arătat contrariat de situația cinematografului din țara sa. «În primul rînd — a afirmat el — în afara citorva filme despre care se poate vorbi și care au incontestabil calități artistice și o valoare estetică, covîrșitoarea majoritate a peliculelor produse nu au nimic comun cu arta, nu aspiră la un ideal artistic, ci doar la încasări realizate în rețeaua de periferie. De aceea stagiunea care a început este — după opinia mea — decisivă, căci ne va arăta ce filme mai sînt posibile în Italia de astăzi. Unii caută să se orienteze după modelul altor cinematografil și altor factori sociali, inclusiv cei ce se ocupă de distribuția filmelor pe ecrane. În realitate — a adăugat cineastul italian — noi sîntem anacronici în primul rînd pentru că exploatăm săli prea mari, care nu mai pot fi umplute cu spectatori, săli care, pe de altă parte, nu convin oricărui gen de filme. Un film, care ar necesita o sală mai mică dar este prezentat într-un hangar, este — după cum știe toată lumea — dezavantajat prin însăși priza pe care ar trebui să o aibă la publicul său. Într-o sală imensă cu șiruri de scaune neocupate se poate trage ușor și fals concluzia că acel film «nu atrage». Diversitatea de gen — a mai afirmat regizorul Comencini — cere și o diversitate a mijloacelor de difuzare. Este o lege a difuzării moderne a filmului».

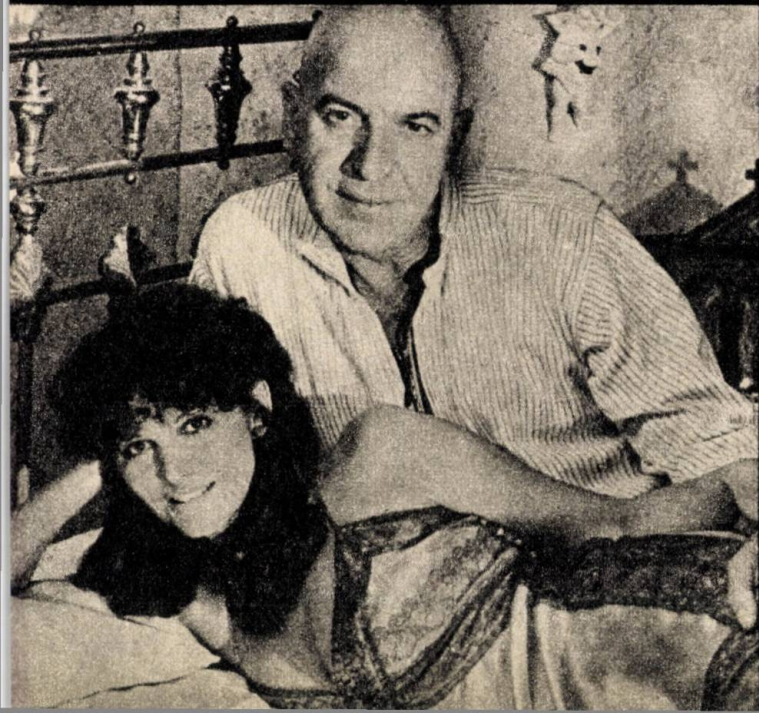
Angelika Dornröse preferă roluri în filme de actualitate... «Îmi sînt aproape oamenii lîngă care trăiesc» spune actrița din R.D.G.





O actriță căreia numele i-a fost la început un handicap:
Geraldine Chaplin

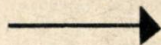
Anul '78 a cunoscut cel puțin un cuplu inedit:
Claudia Cardinale — Kojak



●●● Filme pentru 1979 în curs de realizare pe platourile italiene: frații Taviani, foarte solicitați în ultimul timp, au început în cursul lunii octombrie filmările la **Grimm**; Salvatore Sanpietri lucrează intens la sfârșitul anului la un scenariu scris de el însuși și intitulat **Ernesto**; Franco Brusati și-a programat premiera filmului său **Să uiți Venetia** în ianuarie '79. Filmul său o are ca interpretă pe Mariangela Melato; regizorul Giuliano Montaldo va oferi ecranelor italiene, în primul trimestru al anului, filmul său intitulat **Jocul**, cu Nino Manfredi în rolul principal. În timp ce Marcello Mastroianni a început la sfârșitul anului '78 filmările la **Necunoscutul**; regizorul Marco Bellocchio și-a anunțat și el pentru sfârșitul anului '79, un film intitulat **Saltul în gol**.

●●● Lucrând la New York la dublarea în engleză a «**Sonatei de toamnă**» a lui Ingmar Bergman, interpreta acestuia, cealaltă Bergman, Ingrid, care aștepta o asemenea colaborare de vreo 12 ani, a fost întrebată ce părere are despre felul cum se colaborează cu regizorul suedez. «Să lucrezi cu Ingmar Bergman înseamnă în primul rând îndelungi repetiții pe text, ca în teatru. Apoi intervine izolarea pe platoul de filmare, unde intră în total cam 15 oameni, actori și tehnicieni. Nici un străin nu poate pătrunde în această citadelă. Munca desfășurată aici este foarte intensă și foarte concentrată, o muncă intimă, teribilă. Ingmar Bergman plânge când plângi și tu, rîde — dar asta se întîmplă mai rar — când rîzi și tu. Citește în ochii interpreților dacă sînt, cum se spune, «pe fază» sau puțin alături. În fiecare zi la ora 16, totul se oprește. Și așa, timp de șase săptămîni totul merge ca un ceasornic».

«Contrar celor ce se spun și se cred — adaugă Ingrid Bergman — sub îndrumarea lui Ingmar, actorul nu caută altceva decît să-i facă plăcere acestuia. După asemenea ședințe de veritabilă psihanaliză, este de prisos să-i mai ceri regizorului să vezi ce s-a filmat, adică rezultatul acestei munci, așa cum a fost înregistrat el de peliculă. N-ai să vezi filmul decît atunci cînd va fi gata. Și va fi o mare uimire. Eu care de-a lungul carierei mele am discutat cîte o scenă cu regizori dintre cei mai mari, criticînd ba una, ba alta, de data asta am acceptat totul,



Natalia
Fateeva —
mereu o preferată
a spectatorilor
sovietici, dar
nu numai a lor



pentru că rămăneam mereu uimită și plină de admirație și entuziasă, covârșită de tot. Uneori mă găseam chiar dezavantajată și țin minte că i-am spus o dată că, atunci cînd filmul se va vedea, nici o actriță n-o să mai accepte să folosească machiezu lui Bergman. Mi-a răspuns că știe treaba asta, și că probabil că machiezu va fi șomeră, în timp ce noi vom recolta Oscar-uri. «Draga mea Ingrid — a adăugat el — mulțumită mie ai să-ți pierzi toți vechii admiratori pe care-i duci după tine de cînd ți-ai făcut apariția la Hollywood și ai să câștigi acum alții mai tineri. Acuzîndu-ți trăsăturile, îți reinnoiesc stocul de admiratori».

●●● După 92 de filme și 43 de ani de carieră artistică, Henry Fonda a fost, în sfîrșit, sărbătorit de American Film Institute. Se știe că lui Fonda nu i s-a decernat nici un Oscar, și nici măcar nu s-a aflat vreodată pe lista aspiranților. Cu ocazia acestei sărbătoriri, marea bucurie a actorului a fost, după cum mărturisește, să fie împreună cu copiii lui, cu întreaga familie — Jane cu soțul ei, fiul său Peter și nepoții. «A fost într-adevăr o mare bucurie, aș spune chiar principala bucurie — a ținut să accentueze Henry Fonda. Privind în urmă, mă mindresc cu

cîteva din filmele în care am jucat și care sînt considerate astăzi clasice: **Poteca pinului singuratic, Fructele miniei, Jesse James, 12 oameni furioși** — ar fi doar cîteva. Un singur rol mi-aș mai fi dorit cu tărie, pe acela din «Cui îi este frică de Virginia Woolf?». I-a fost încredințat însă lui Richard Burton. Mă mîngîi cu gîndul că poate într-o zi, tot o să-l realizez, dar pe o scenă teatrală».

●●● Unul dintre cei mai apreciați dar și mai discuțați regizori englezi, Ken Russell, a realizat de curînd un film inspirat de un poem al lui Coleridge despre un bătrîn marinar. Poemul a fost punctul de pornire al fanteziei lui Russell care, cu această ocazie, a ținut să-și reafirme concepția despre arta cinematografică: «Filmul înseamnă în primul rînd imagine, coregrafie și mai puțin cuvinte plasate pe un fond fotografic. Îți aduci aminte de un film bun după acuitatea imaginii pe care o are și nu după elocința dialogului său. Filmul, cred eu, este un ecou al gîndirii. El este cu atât mai aluziv și eliptic, cu cît gîndirea ce stă la baza lui este mai amplă. Din păcate, o mare parte din filmele de astăzi sînt încă dominate de fotografia de tip Victorian, de preocuparea de

a fi literare și, bineînțeles, de limitările comerciale».

●●● Un album muzical de acum un deceniu al faimoasei formații Beatles servește de scenariu unui film muzical intitulat (după titlul albumului) **Formația clubului sergentul Pepper al sufletelor însingurate**. Dar deși sursa inspiratoare ar fi în sine un punct de atracție, în film nu apare niciunul din membrii grupului Beatles de odinioară. În locul acestuia, evoluează o altă formație Bee Gees. Se afirmă că, dat fiind stilul diferit de a cînta al nu mai puțin faimoșilor Bee Gees, «familiarele melodii ale lui Lennon și McCartney sună acum în mod deosebit. Dar tinerii care au astăzi 16 ani aveau doar cinci, cînd Beatles-ii realizau albumul «Sergentul Pepper» așa încît pentru ei, filmul conține muzica Beatles-ilor în execuția Bee Gees-ilor, va fi — susțin realizatorii — o revelație».

●●● Intr-o regiune cu o climă greu de suportat, în sudul Africii, Burt Lancaster și Peter O'Toole au petrecut cîteva săptămîni pe platoul de filmare, dar nu fără peripeții. Tribul Zulu a pus la dispoziție unsprezece mii de figuranți în vederea unei scene de luptă, pentru care au fost înarmați cu lănci de cauciuc. Dar figuranții nu și-au putut stăpîni risul în fața surogatelor de

lăncii și nici n-au vrut să filmeze până nu li s-au procurat unsprezece mii de lăncii adevărate, după care, împreună cu cei doi mari actori, bătaia a ieșit de minune!.

● **Regizorul filmului «Due-țiști»** — Ridley Scott pregătește pentru 1979 un film științifico-fantastic (mai puțin totuși științific, dar după toate aparențele foarte fantastic). Filmul se va numi **Strania făptură** — va fi vorba de un fel de monstru de peste doi metri înălțime, cu toate datele unui extraterestru, despre care realizatorul spune că este «un carnivor intergalactic». Drum liber deci pentru orice aventură imaginară pe care arsenalul de trucaje al studiourilor de la Shepperton o va servi cum nu se poate mai bine. Tom Skerrit, Veronica Cartwright, John Hurt sînt cîțiva dintre interpreții acestei producții care vrea să mai prindă ultimele rezonanțe ale valului de filme ce vor să-i înspăimînte pe pămînteni cu extrapămînteni.

● **Într-o analiză despre comedie și satiră în filmul bulgar, din ultimii ani, criticul Peter Petrov scrie între altele:** «Ultimul deceniu a marcat o afirmare a comicalului în cinematograful bulgar. Dar s-a părăsit domeniul așa-zisei «comedii pure» pentru a descoperi comicalul în toate celelalte genuri. Este un fenomen din ce în ce mai clar, potrivit căruia amestecul categoriilor estetice și al structurilor de gen, întrepătrunderea lor și în special prezența comicalului în operele considerate serioase, dă o nouă imagine despre conflictul dramatic. Acest proces constituie reflectarea diferențierii și a unei sporite complexități a însăși structurilor societății. Pe de altă parte, el se dovedește a fi rezultatul unei democratizări mereu mai mari a vieții sociale și politice care se traduce printr-o dezvoltare a spiritului critic (în cazul de față el împrumutînd aspectul comicalului) care își găsește adăpostul la marea publică. Nu trebuie neglijată nici contribuția adusă de creșterea măiestriei cineaștilor care permite o exploatare mai adîncă a resurselor realismului socialist. Comicalul, din punct de vedere al categoriei estetice este legat în mod dialectic de sistemul social. Evoluția oricărei societăți constituie un proces dinamic, componentele sale diferind într-un mod nesincronic, în timp și în spațiu. Într-un mecanism social ce funcționează corect, se ajunge la o «egalizare» a nivelurilor sub acțiunea contrariilor.

(Continuare în pag. 190)

Hanoi '78

Imagini de după război

Cînd vii la Hanoi din cealaltă parte a globului și stai zeci de ore-lumină într-o sală de proiecție (care, ți se spune, a găzduit din vremea războiului, ca, de altfel, întreg sediul instituției gazdă, Faifim, piloții americani căzuți prizonieri), nu poți scăpa de obsesia unei întrebări. O întrebare, de fapt, extrem de importantă pentru orice cinematografie națională, dar parcă și mai acuzată în cadrul unei țări care a înfruntat cu atîta eroism vicisitudinile istoriei, ale cîtorva decenii de război și care trăiește azi o nouă și importantă etapă, de reunificare și reconstrucție. Întrebarea este: în ce măsură mii de metri de peliculă pe care îi vezi (și am văzut peste 35 de lung-metraje, documentare și filme de animație realizate în ultimii doi-trei ani) oferă privirii ceea ce ai fi putut înregistra pe viu, ceea ce ai fi putut pătrunde traversînd Republica Socialistă Vietnam de la Hanoi la Ho Și Min (Saigon), trecînd prin Haifong și Hue, traversînd Platourile Centrale și intrînd în Delta Mekongului. Și nu e vorba, desigur, alături de luxurianta peisajului, dominat de multimea oglinzilor de apă, de roșul lutului și verdele intens al vegetației tropicale, de fantastica explozie vitală a naturii, ci de geografia, de peisajul uman; de capacitatea filmului de a comunica permanența aspirațiilor de independență și libertate ale poporului vietnamez, suflul revoluționar care îi animă pe oameni, probele de foc prin care au trecut: angajarea lor în edificarea unei vieți mai ferice.

Cinematografia vietnameză trece, după opinia mea, cu succes examenul confruntării cu viața, cu realitățile naționale, cu actualitatea. Filmele văzute (produse deocamdată într-un ritm de 13-14 lung-metraje pe an) oferă un tablou concludent al orientărilor stilistice, al valorilor artistice și reușitelor tehnice la care se ridică cineaștii vietnamezi, dar mai ales un edificator argument pentru maturitatea preocupărilor lor politice, sociale și etice. Preocupări în care regizorii află un ajutor prețios în actorii vietnamezi: bărbați expresivi, dar mai ales femei de o gingașie și frumusețe rară, al căror joc delicat îmbinînd realismul cu vechi canoane ale expresivității asiatice te urmărește multă vreme.

Nu lipsesc, desigur, dintre filmele vietnameze pagini ale epopeii luptei împotriva colonialismului francez, ce a culminat cu victoria de la Dien Bien Phu (**Steaua din August**); tablouri



Vocația comică și conștiința civică a cineaștilor vietnamezi în *Cursa furtunoasă*

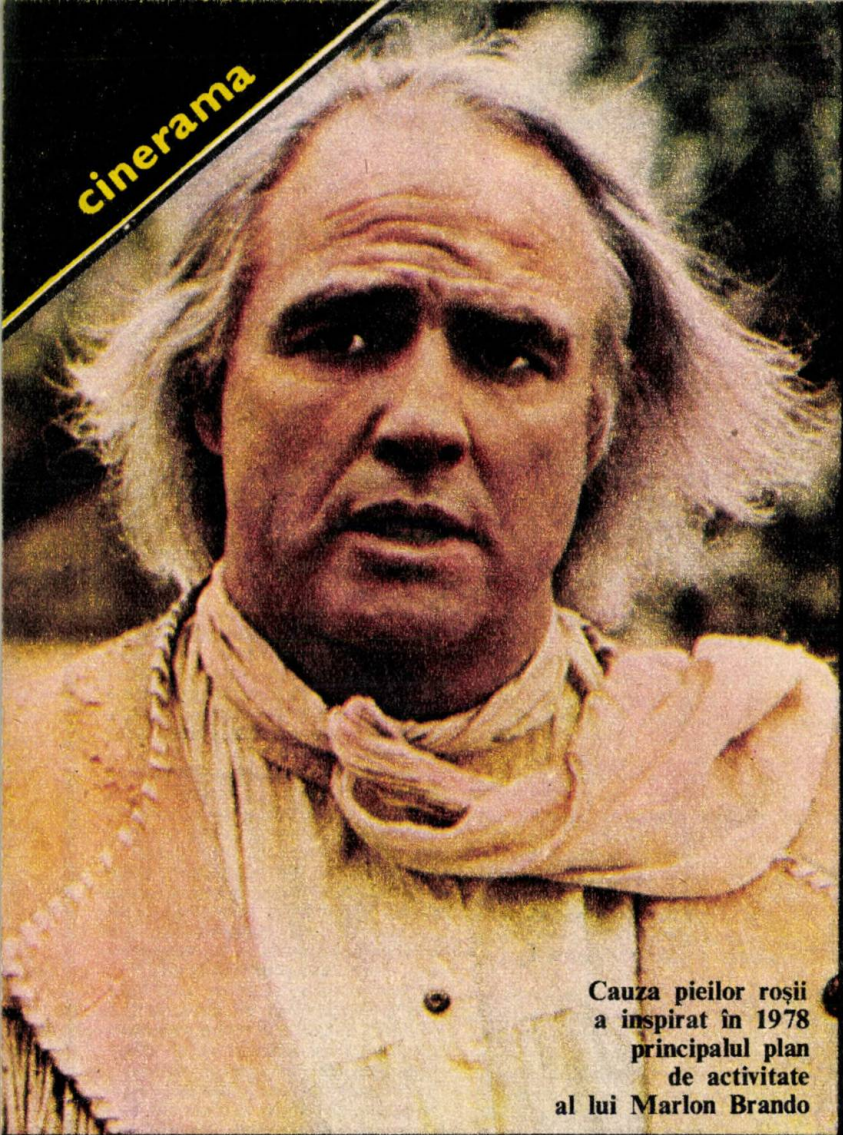
ale degradării moravurilor în zona de ocupație americană, (**Prima dragoste**); evocări ale luptei încheiate în primăvara lui 1975 — filme de ficțiune axate pe documente (**La nordul Hanoiului, Amintiri de la marginea Saigonului etc.**). Pelicule de factură politistă sugerînd felul în care forțele revoluționare, cîștigînd noi și noi adepți, au prevenit acte de sabotaj (**Între două curente**).

Au apărut, desigur, primele viștări ale filmului de stringență actualitate socialistă, în care realismul conflictelor recreate în registru grav sau într-unul comic, surprinzător de inventiv și fin, reprezintă arme eficiente împotriva burocratismului, practicilor căpătulelii, mentalităților învechite (**Cursa furtunoasă**), pledoariile emoționante pentru responsabilitate (**Răsunetul fluviului**).

Semnificativă pentru cinematografia vietnameză mi se pare însă mutarea accentului de pe eveniment pe multiplele, delicate și uneori paradoxale ale ei eouri sufletești. Exemplare rămîn filmele ce propun imagini «de după război», în care ravagiile bombardamentelor (tărîni răscolite, case pustiite, familii dezmembrate etc.) nu sînt decît punctul de pornire al unor discursuri cinematografice, dramatice și lirice în același timp, despre felul în care oamenii redau pămîntului ars de napalm fertilitatea, repară casele, redeschid școlile, despre soții care se regăsesc după ani și copii îmbrățișîți înainte de vreme, care o dată cu căldura unui nou cămin etc. recapătă gingașia și seninătatea virseilor adevărate (**Filca adoptivă, Zori neliniștite**). Pelicule care vorbesc despre resursele eroicului popor vietnamez de a-și vindeca rănile și a păși mai departe.

Reconstrucția și construcția umană sînt marea temă prin care filmele produse la Hanoi și în studiourile de la Ho Și Min ilustrează procesul de făurire a unui Vietnam pașnic, independent și socialist.

Natalia STANCU



**Cauza pieilor roșii
a inspirat în 1978
principalul plan
de activitate
al lui Marlon Brando**

Calais, Joe și copilul său trebuiau să dirijeze avionul special pe care-l pilotau și care era încărcat cu un puternic exploziv, asupra acestei baze. La un anumit moment, ca să se salveze, ei urmau să fie ejectați din carlingă iar o echipă specială a armatei americane să-i pescuiască. Din nu se știe ce motive, după ce au dirijat avionul spre țintă, cei doi aviatori n-au mai reușit să se proiecteze afară din carlingă. Am filmat pe un platou-aerodrom de lângă Seattle — adaugă Peter Strauss, pentru că locul semăna nespuse de mult cu Anglia. N-a fost ușor deloc, pentru că au trebuit să fie reconstituite acele tipuri de avioane din timpul celui de al doilea război mondial (un exemplar a fost găsit în stare de funcționare în India și a fost cumpărat). Am stat multe ore în carlingă, iar unele scene au fost filmate în plin zbor. Dar a fost ceva cu totul nou pentru mine, în primul rând pentru că personajul este de o imensă bogăție interioară, capabil de gesturi nebanuite, în același timp de o timiditate inexplicabilă, plin de farmec dar și de stângăcie.

● **Întotdeauna ultimul film**

Îți este cel mai apropiat — spune regizorul maghiar Pál Gábor. Dar nu acesta este singurul motiv pentru care consider **Educația Verei** ca filmul meu cel mai personal. Elementul pe care l-am considerat de-a dreptul pasionant în nuvela lui Endre Veszli, după care am extras scenariul, era reprezentat tocmai de personajul central, Vera, care are de făcut față tuturor schimbărilor etice și morale ale unei societăți aflată la răscrucea istoriei. Pe scurt, este vorba de respon-

(Urmare din pag. 189)

În teul acesta arta are posibilitatea prețioasă de a îndeplini o funcție critică, aceea de «semnal de alarmă».

● **A trebuit să efectuez multe ore de zbor** — mărturisește actorul Peter Strauss (alias Rudy Jordache din «Om bogat, om sărac») — a trebuit să îndeplinesc misiuni extrem de periculoase (bineînțeles pe platoul de filmare — N.R.) în filmul **Tinărul Joe**. Ca mai toată lumea, știam și eu că Joe Kennedy jr. era fiul cel mai mare din familia pe atunci a ambasadorului american la Londra, Kennedy. Joe a căzut în luptă la 12 august 1944. Era pilot de bombardier. Pornind ca voluntar într-o acțiune extrem de periculoasă împotriva unei baze naziste de V-1, instalată în Franța ocupată, lângă

Alain Delon s-a gândit să devină și producător, dar «am constatat că e o meserie în care dacă improvizezi prea mult, te costă!»



sabilitatea individului, sau mai bine-zis de caracterul individual al responsabilității ceea ce obligă desigur, la o atență cînțirire a opțiunilor pe care un tînăr le are de făcut în asemenea situație istorică.

● **A apărut la Paris.** într-o colecție intitulată «Cinema permanent», un volum «Luis Buñuel arhitect al visului» semnat de Maurice Drouzy. Noua lucrare este considerată o abordare originală a operei buñueliene, pornind de la analiza filmelor celor mai reprezentative ale cineaștului hispano-mexican și analizînd în special rolul pe care fluxul oniric îl joacă în creația acestuia. Autorul și-a propus — și comentarii acestei noi lucrări critice susțin că a și reușit — să depisteze pe de o parte forța de transgresiune a cineaștului și pe de altă parte să pună în lumină marea precizie și rigoare, luciditatea cu care Buñuel își construiește atmosfera filmelor sale. «Dacă în filmele lui — afirmă Drouzy — este vorba de vis, filmarea propriu-zisă n-are nimic comun cu a visă».

● **E gata de premieră** «Rocky nr. 2» (s-ar părea că orice film care iese din comun își secretează imitațiile sau că din orice succes se urmărește o exploatare intensivă pînă la serializarea lui). Filmul acesta este primul pe lista premierelor anului '79. Îl urmează îndeeaproape «Magicianul» lui Sidney Lumet, de fapt o versiune cinematografică a unui show de pe Broadway, cu Diana Ross ca vedetă, și New York-ul ca fundal. Urmează «Yanks» al lui John Schlesinger și «Hair» în regia lui Milos Forman.



«Pasiunea mea este fotografia — declară Candice Bergen — chiar dacă accept din cînd în cînd cîte un rol în film»

● **Jandarmul din Saint Tropez**

își continuă seria aventurilor comice, datorate bineînțelese dimensiunii pe care o capătă ele în interpretarea lui Louis de Funès. În noul episod ce se va vedea la începutul anului, va fi vorba despre niște întîmplări cu extraterestri și farfurii zburătoare, ivite pe Coasta de Azur, într-un fel de întîlnire de gradul III (asta spre a parafraza filmul științifico-fantastic al lui Steven Spielberg).

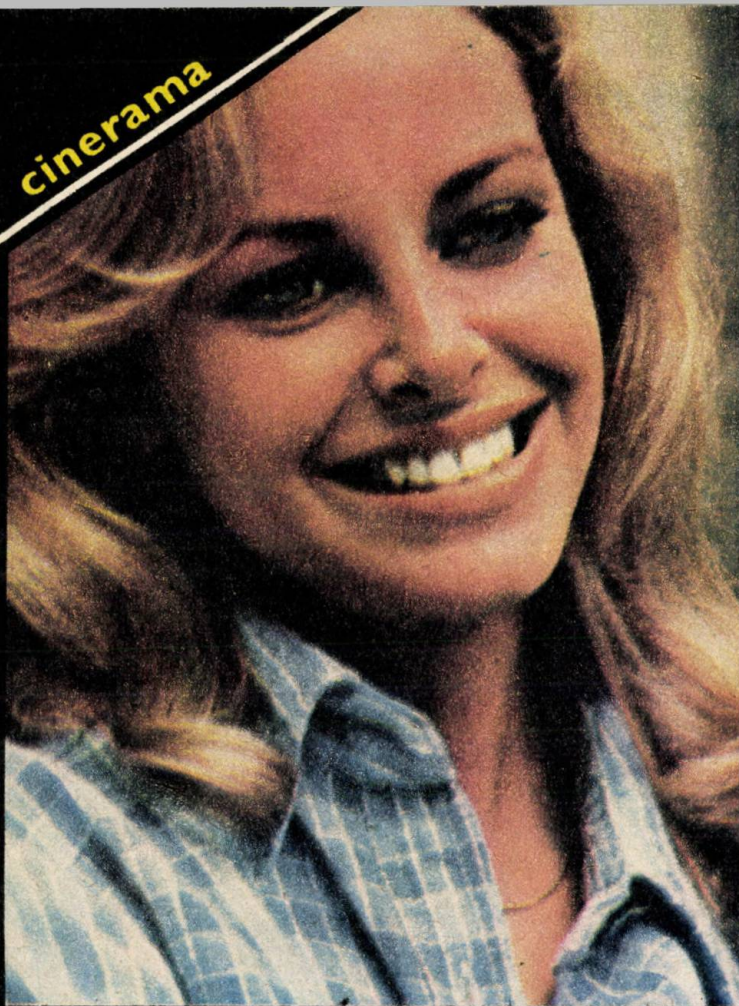
Și de astă dată Louis de Funès îl are ca subordonat pe Jean Lefevre, care într-un clasament al preferințelor spectatorilor francezi în materie de comici, se situează pe locul 2, «subordonat» tot lui de Funès.

● **Scene de interior** (titlu care s-ar putea să fi fost inspirat

de viscontianul «Grup de familie în interior») este noul film a lui Woody Allen, pe care l-a regizat dar în care nu a jucat. Scenariul și regia i-au oferit aici să turneze, după cum ține el să sublinieze, «un film bergmanian, așa cum mi-am dorit din totdeauna, un film despre probleme serioase și profunde ale vieții, fără edulcorări și fără subterfugii».

Vieți aparent obișnuite sînt surprinse de Woody Allen în momente revelatoare și din mici adevăruri sondajul în profunzime a realității fiecăruia conduce la schimbarea imaginii convenționale pe care unii o adoptă în viață, în timp ce alții nu izbutesc să iasă din strînsoarea ei. Diane Keaton, Kristin Griffith, Geraldine Page, Richard Jordan, Mau-





«Cinematograful italian — afirmă Sydne Rome — este o mare școală. Este un privilegiu să lucrezi la Cinecittà.»

reen Stapleton, Sam Waterston, E.G. Marshall — fac parte — și nu mai este nevoie de nici un comentariu — din distribuția pe care o conduce Allen.

● **Adolescență** este cel de-al doilea film regizat de Jeanne Moreau, în timp ce Simone Signoret deține rolul unei bunici, în această poveste care se petrece în 1939, cu două luni înainte de declanșarea războiului. Filmul — spune realizatoarea — este sfârșitul copilăriei candidă, al păcii într-o familie, dar și al păcii în lume, și începutul altei vieți în care, pe fundalul general, de derută și neliniște, o fetiță de 14 ani își găsește refugiul, înțelegerea și speranța doar la bunica ei. «Desigur — adaugă Jeanne Moreau — atunci când faci un film, contribuie cu ceva din propria ta biografie, dar filmul de față se datorează în primul rând invenției literare a colaboratoarei mele, Henriette Jelinek».

● **Noapte de vară**, filmul pe care speră să-l prezinte în premieră la începutul noului an actorul și regizorul Jean Calude Brialy este considerat, încă înainte de premieră, una din speranțele franceze pentru viitoarea ediție a Festivalului internațional de la Cannes.

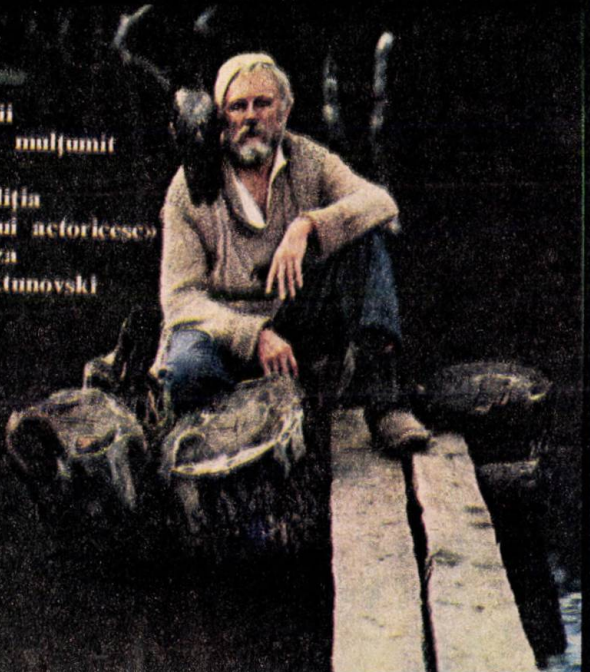
Película semnată de Brialy pornește de la un eveniment istoric care s-a dovedit a fi de o importanță capitală pentru revoluția franceză. În acea vreme, într-o noapte de lunie, Ludovic al XVI-lea fugea din Paris spre a se pune sub protecția generalului Bouille. La Varennes însă este recunoscut, arestat împreună cu întreaga suită și readus în capitală. Ceea ce a urmat se știe, filmul însă exploatează un alt aspect, autorul lui urmărind să pună în lumină raporturile dintre pasagerii căleștilor regale în care monarhul deghizat în valet împreună cu regina și prințul moștenitor se comportă asemenea unor turiști porniți în vacanță. În această călătorie ei descoperă viața unei Franțe pe care n-o cunoșteau și în care se simțeau străini.

În rolul lui Ludovic al XVI-lea va apare Bruno Cremer, iar în rolul reginei, Brigitte Fossey.

● **Celebra întâmplare plină de haz** povestită de Jérôme K. Jérôme în «Treii într-o barcă» (ca să nu mai vorbim de cline) se află pe platourile de filmare ale studiourilor din Leningrad.

● **Tinăra din Wilkoho**, după povestirea lui Vladislav Iwaszkiewicz, devine film în regia lui Andrzej Wajda. Rolul principal în această ecranizare a fost încredințat lui Daniel Olbrychski.

«Să nu fi
niciodată mulțumit
de tine,
iată condiția
progresului actoresc»
este deviza
lui Smoktunovskii





Calitate,
Eleganță,
Bun gust,
Rafinament

ROMARTA —
Calea Victoriei 60-68
ROMARTA —
B-dul Republicii 14
ROMARTA —
Str. Academiei 35-37
ROMARTA-CADOURI —
Str. Știrbei Vodă 43
CADOURI-BULEVARD —
B-dul Gh. Gheorghiu-Dej 1
EVA — B-dul Magheru 9
ADAM — Piața Palatului
LUX — Calea Victoriei 50

Romarta



Creația ADESGO prezintă:
o colecție originală și elegantă de îmbrăcăminte!
Un ansamblu vestimentar reușit, cu produsele întreprinderii de ciorapi, blănuri artificiale și tricotaje sintetice
ADESGO



Magazinele Hermes — unități de prezentare și desfacere a produselor realizate în secțiile de producție — prestări servicii ale cooperăției de consum — vă oferă un sortiment bogat și variat de bunuri de consum, produse de artizanat și artă populară.

Vizitați cu încredere, unitățile Hermes din București, situate în str. Șepcari nr. 16; str. Constantin Esarcu nr. 1; str. N. Gulescu nr. 20; bd. Nicolae Titulescu bloc 13; calea Dorobanți nr. 140 și cele din orașele: Baia Mare, Timișoara, Craiova, Slatina, Baia Sprie, Carei, Covasna, Tg. Secuiesc, Lehliu gară, de la care puteți cumpăra articole plăcute și utile pentru cei dragi și pentru dvs.



NOU!

Masca filmogenă Dermin

Odată filmul îndepărtat, dispar — deloc agreate de noi — punctele negre și celulele moarte.

- masca emolientă (cu extracte de sunătoare și mușețel) pentru tenurile deshidratate cu tendință de uscare
- masca astringentă (cu extracte de roșii, castraveți și nămol săropelic) pentru tenurile grase cu porii dilatați
- masca hidratantă (cu complex de alge marine) pentru tenurile deshidratate
- masca nutritivă (cu miere) pentru tenurile deshidratate, normale și grase



MEDALIA DE AUR LA CONCURSUL INTERNATIONAL BRATISLAVA '78



Întreprinderea de produse cosmetice MIRAJ-București



Revin, revin mereu la...
REVIN —
apă de toaletă superconcentrată spray,
cu parfum proaspăt, floral



Întreprinderea de produse cosmetice
NIVEA-Braşov





1



2



3

S-au adunat ani de cînd Întreprinderea de Medicamente «Biofarm» București își aduce aportul alături de Întregul nostru popor la îndeplinirea hotărîrilor Congresului al XI-lea al P.C.R., documente ce direcționează și activitatea privind apărarea sănătății umane, care prin aplicarea ei contribuie activ la îndeplinirea politicii partidului de ridicare a bunăstării materiale și spirituale a Întregului popor.

Dovedind marea forță de convingere a ideilor umanitare pe care le promovează Întreprinderea «Biofarm» București, a determinat în ultimii ani și o opinie de masă, favorabilă progresului înregistrat de harnicul colectiv al unității dedicat pentru apărarea sănătății publice.

Perioada cea mai importantă de dezvoltare a întreprinderii de medicamente «Biofarm» București se înscrie în perioada actuală, așa ne relatează în continuare tovarășul director Barbos Iacob unde oamenii de specialitate din cadrul unității au depus și depun maxim de randament pentru asigurarea dezvoltării unității. În acest scop o contribuție de seamă și-au adus tovarășii: ing. Marinică Teodor — ing. șef, ing. Zamfirescu Sanda cu activitate de 29 de ani în cadrul întreprinderii, farm. Chițu Emilian și alții.

În prezent «Biofarm» prezintă 4 secții de fabricație respectiv: extracte vegetale, extracte opoterapice, condiționare opoterapice și condiționare galenice.

Totodată volumul producției a sporit de la an la an înregistrînd în anul 1977 o creștere de 4 ori față de 1948. Un accent deosebit Întreprinderea l-a acordat diversificării sortimentelor de medicamente, ajungînd ca în 1977 numărul acestora să crească de 3 ori față de 1938. Pe lângă asigurarea cerințelor de medicamente pentru piața internă privind apărarea sănătății umane «Biofarm» București exportă sortimente diferite de origine animală și vegetală și diferite forme galenice ca: ROMAZULAN, INSULINA, TIROIDA, NITROGLICERINA, GASTROFIBRAN etc.

Pe agenda de lucru a întreprinderii sînt înscrise sarcini importante ce revin pentru apărarea sănătății umane, fiind chemată să stabilească cadrul acțiunilor prezente și de viitor. În vederea satisfacerii cerințelor crescînde ale populației, ținînd seama de tendințele ce se manifestă în terapia modernă Întreprinderea «Biofarm» va cunoaște în perioada anilor 1976—1980 și 1980—1990 o impetuoasă dezvoltare privind dezvoltarea producției de extracte opoterapice pe bază de glande și țesuturi animale (pancreas, ficat, plămîn, tiroidă) care se condiționează sub formă de comprimate și drageuri, soluții injectabile și pulveri biofilizante ca:

1. GONACOR — hormon ce stimulează dezvoltarea aparatului genital feminin și masculin

HEPARINA — anticoagulant și factor lipolitic

ACTH — hormon adrenocorticotrop stimulator specific al zonelor fasciculate și reticulate din cortexul suprarenal care produc hormonii cortico-steroidi

INSULINA — hormon pancreatic cu acțiune hipoglicemiantă indispensabilă în diabetul zaharat

CRELIZIN — extract de aminoacizi și peptone din creier hidrolizat ce stimulează procesele metabolice cerebrale

TRIPSINA—cristalizată, enzimă obținută din pancreas care aplicată local normalizează și accelerează ritmul de vindecare al proceselor necrotice

HEMATODIN — hematoporfirină obținută din sînge derivat de hemoglobină cu acțiune asupra centrilor vegetativi, tonic și stimulent al sistemului nervos

ROVITRAT — extract de ficat standardizat în Vitamina B-12, cu acțiune de susținere a funcțiilor hepatice

EPIFIZAN — extract epifiză cu acțiune antigonadotropă

2. ANGHIROL — extract din frunze de Cynara scolimus L, cu acțiune coleretică

ROMAZULAN — extract din flori de Chamomillae matricaria, cu acțiune inflamatoare și cicatrizantă

BOLDOCOLIN — extract din mai multe plante medicinale (Boldo, Cynara, Frangulae) indicat în tratamentul afecțiunilor biliare

SIROP EXPECTORANT — extract pe bază de Capia Papaveris, Fol. Farfarae, Hb. Thymi, Rd. Primulae, indicat în fluidificarea secreției bronșice.

SIROGAL — pe bază de tinctură de Aconiti indicat în afecțiunile pulmonare

SIROP PĂTLAGINĂ — pe bază de extract de pătlagină indicat îndeosebi în afecțiunile pulmonare

NERVOCALM — produs sedativ pe bază de extract Cra-

PREOCUPĂRI ȘI REZULTATE



tegi și Valerianae cu acțiune de inhibiție a sistemului nervos central

PASINAL — extract pe bază de Belladonae și alte plante medicinale (Flores și Fructus Crategi, Humulus Lupulus, Hb. Chelidoniae) cu acțiune de reducere a excitabilității nervoase

3. BIOXITERACOR SPRAY — conținând oxitetraciclină și hidroclorizol cu indicații în infecții ale pielii și unele mucoase

BUCLOSAMID SPRAY — conținând buclosamid și acid salicilic indicat în tratarea micozelor cutanate

BUCLOSAMID P SPRAY conține în plus Prednisolon pentru fenomene inflamatorii acute

CLORHEXIDIN SPRAY — conținând clorhexidin diacetat cu acțiune puternică antiseptică asupra germenilor gram pozitivi și gram negativi

FLUOCINOLON ACETONID SPRAY conținând fluocinolon acetonid indicat în dermatoze inflamatorii sau alergice ale pielii

FLUOCINOLON N SPRAY conține în plus neomicină, indicat în dermatoze infecțioase și suprainfectate

CODECAM SPRAY conținând clorură de dequaliniu, dezinfectant al activității bucale și faringelui

4. CLOFIBRAT PERLE — pe bază de 2-p-clorfenoxi-izobutirat de etil indicat în arteroscleroză, insuficiență coronariană și hiperlipidemie

VITAMINA A capsule gelatinoase moi cu o gamă largă de indicații în medicina internă (profilactic în creșterea rezistenței la infecții și regenerarea tractului respirator), pediatrie (în întârzierea creșterii și convalescenței ORL (ozenă, rinite), oftalmologie (fotofobie, keratite, ulcere corneene), dermatologie, etc.

VITAMINA A+D2 — capsule gelatinoase moi indicat în profilaxia rahitismului și convalescența bolilor infecțioase și a infecțiilor respiratorii

VITAMINA E — capsule gelatinoase moi, indicat în avorturi, sterilitate, amenoree, hepatită cronică și epidemică și alte afecțiuni datorită proprietăților antioxidante și intervenției în funcția diferitelor glande endocrine

VITAMINA F — capsule gelatinoase moi indicate în eczeme, plăgi și arsuri, disendocrinii, astm bronșic

CAVIT 9 — tablete moi conținând un complex de 9 vitamine — indicate în aneroxie, rahitism, cari dentare și stări de astenie

5. SAPROMETIN — suspensie pentru prevenirea și combaterea enteritei la purceli, sugari, pe bază de saposan, sulfadimerazină, cloruri de calciu, magneziu, sodiu, potasiu în gel de hidroxid de aluminiu

VITAMINA K-3 — soluție antihemoragică la păsări (pui și tineret) indicat în diateze hemoragice, sindrom hemoragic, coccidioză cecală sau intestinală

VITAMINA A HIDROSOLUBILĂ — soluție indicată în afecțiunile oculare, gastro-intestinale și respiratorii la animale tinere pentru stimularea creșterii și mărirea rezistenței la infecții

VITAMINA A+D-2 — soluție uleioasă buvabilă în prevenirea și combaterea rahitismului, osteomalaciei, fracturi și tulburări de creștere la tineretul aviar și animal.

VITAMINA A+D2+E — soluție care se administrează la tineretul animal și aviar în creștere, și în tulburări ale metabolismului mineral

În continuare întreprinderea «Biofarm» manifestă o preocupare permanentă pentru lărgirea arsenalului terapeutic. Astfel în ultimul timp s-au asimilat o serie de produse originale românești ca:

6. GASTROFIBRAN — produs pe bază de fibrină bovină indicat în obezitate și ca pansament în bolile ulcerose

PELOX — extract din nămol Techirghiol întrebuințat sub formă de injecții în afecțiuni reumatismale.

EXTRACT TOTAL DE OCHI — soluție injectabilă indicată în diverse afecțiuni oculare

Sînt în curs de intrare în producție sortimentele:

KATEIN — fiole conținând calicrein tripsin inhibitor, ce urmează să înlocuiască produsul de import Trasylol

TROFOPAR — produs original românesc pe bază de extract din splină cu efect hepato protector

Toate aceste realizări sînt de altfel temeiul pentru care întreprinderea de medicamente «Biofarm» București s-a bucurat și se bucură permanent de aprecierea organelor de partid și de stat.



4



5



6





Expoziția de prezentare și vânzare din Calea Victoriei nr. 18-20, asigură un bogat sortiment de produse:

- Îmbrăcăminte de toate zilele și de seară
- Încălțăminte pentru femei și bărbați
- Poșete, serviete, mică marochinărie simplă și artizanală: casete, cordoane, portvizite
- Jucării și păpuși din materiale textile
- Garnituri de pat
- Fețe de masă, batiste imprimate
- Covoare românești



INFORMAȚII UTILE PENTRU AUTOMOBILIȘTI

La Administrația Asigurărilor de Stat, automobiliștii pot contracta — în condiții avantajoase — diferite feluri de asigurări facultative auto, care acoperă o multitudine de riscuri, altele decât cele acoperite în cadrul asigurării prin efectul legii de răspundere civilă auto, cum sînt:

- asigurarea pentru avarii-casco (care cuprinde și riscul de furt, fără adaos de primă);
- asigurarea autoturismelor pentru pagubele produse ca urmare a accidentelor de circulație;
- asigurarea pentru pagubele produse de incendiu și calamități;
- asigurarea autovehiculelor pentru furt;
- asigurarea suplimentară pentru cazurile cînd autovehiculul este condus de alte persoane decât asiguratul sau rude ale acestuia;
- asigurarea autovehiculelor în legătură cu utilizarea lor la concursuri, întreceri sau antrenamente pentru acestea



Indiferent unde vă veți afla,
în cartierul dumneavoastră, în orașul
dumneavoastră, în județul dumneavoaș-
tră, în întreaga țară,

marile magazine bucureștene: **UNI-
REA, BUCUR OBOR, MAGAZINUL TI-
NERETULUI, VICTORIA, BUCUREȘTI,
ADAM, ROMARTA, EVA**

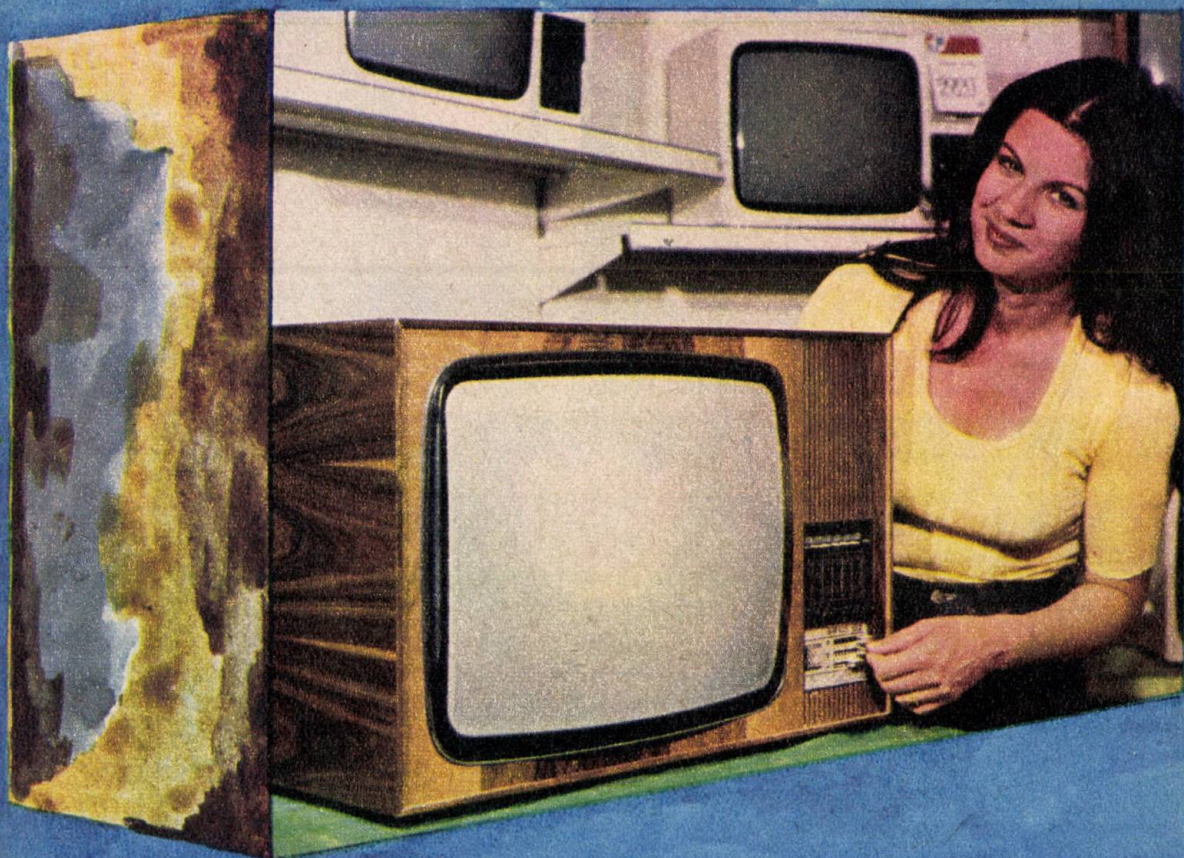
și din țară: **CRINUL — Alexandria,
BRAȘOV — Brașov, LUCEAFĂRUL —
Bacău, DACIA — Buzău, TOMIS — Con-
stanța, MERCUR — Craiova, ULPİA —
Deva, PUTNA — Focșani, MODERN —
Galați, MOLDOVA — Iași, CENTRAL —
Miercurea Ciuc, TRIVALE — Pitești,
OMNIA — Ploiești, COZIA — Rimnicu
Vilcea, NERA — Reșița, BUCOVINA —
Suceava, OLTUL — Slatina, BEGA —
Timișoara, GALERIILE LUXOR — Tîrgu
Mureș, PARÎNGUL — Tîrgu Jiu, DIA-
NA — Tulcea și altele.**

vă pun la dispoziție,
**ÎN ORICE SEZON, PENTRU ORICE
VÎRSTĂ, PENTRU FIECARE GUST**

un bogat și variat sortiment de:

- confecții cu plată în rate; costume,
rochii, pardesiuri, balonsaide, jache-
te, compleuri, pantaloni, sacouri;
- tricotate din lînă și p.n.a.;
- țesături în diverse modele, desene și
contexturi;
- lenjerie pentru interior și exterior;
- încălțăminte;
- articole de marochinărie, de galante-
rie și pasmanterie





UN TELEVIZOR CU CIRCUITE INTEGRATE

vă oferă posibilitatea să vizionați cele mai diverse emisiuni — filme, concerte, piese de teatru, spectacole de operă, transmisiuni sportive, cursuri de limbi străine, emisiuni științifice, emisiuni în limbile naționalităților conlocuitoare ș.a.

Magazinele și raioanele specializate ale Comerțului de Stat vă prezintă cea mai recentă realizare a industriei noastre electronice **TELEVIZOARELE CU CIRCUITE INTEGRATE**, realizate la Întreprinderea **ELECTRONICA-București**.

Iată câteva avantaje pe care le oferă, în exploatare, noile tipuri de televizoare:

- **DURATA DE FOLOSIRE ÎNDELUNGATĂ**, datorită faptului că sînt complet tranzistorizate;
- **REDUCEREA CONSUMULUI DE ENERGIE ELECTRICĂ CU CIRCA 33%**, prin îmbunătățiri constructive și funcționale;
- **FUNCȚIONAREA NORMALĂ CHIAR ȘI LA VARIAȚII MAI MARI ALE TENSIUNII PE REȚEA**, datorită încorporării unui stabilizator în aparat;
- **SIMPLIFICAREA OPERAȚIUNILOR DE DEPANARE**, prin folosirea în construcția televizoarelor a modulelor funcționale, module care se pot înlocui cu operativitate.

Garanția pentru buna funcționare a televizoarelor cu circuite integrate este de 12 luni.

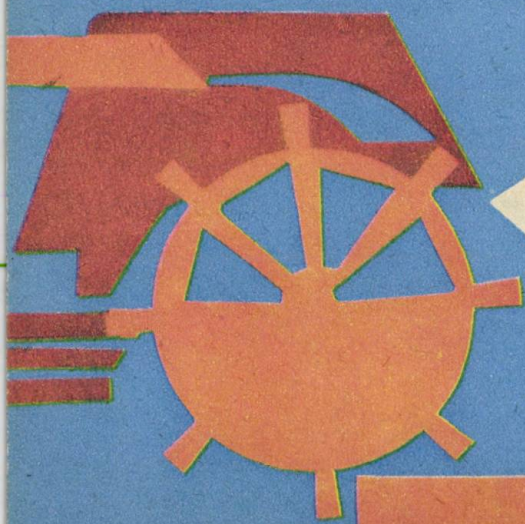
În toate magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat, televizoarele cu circuite integrate se pot cumpăra și cu plată în maximum 24 rate lunare, cu un aconto de 15% din prețul de vînzare al aparatului.

DENUMIREA TELEVIZORULUI	DIAGONALA ECRANULUI	PREȚ LEI	ACONTO 15%	RATE LUNARE (24 RATE)
OLT	44 cm	2 920	438	103
SNAGOV	47 cm	2 920	438	103
SIRIUS	50 cm	3 050	457	108
SIRIUS	50 cm	3 100	465	110
DIAMANT	61 cm	3 600	540	128
LUX	65 cm	4 000	600	142



- Sortimente de specialități de panificație simple și cu adaosuri de ouă, lapte, unt, brânzeturi, uleiuri vegetale, margarine, arome și condimente diferite
- Produse de patiserie-plăcintărie, covrigărie
- Sortimente de rulade de gramaje diferite, cu creme de cacao, lămție, portocale, trandafiri, fistic și gemuri de fructe

Prin toate magazinele proprii de prezentare și desfacere, precum și prin cele aparținând comerțului de stat și cooperatist, întreprinderile județene de morărit-panificație și produse făinoase pun la dispoziția consumatorilor, în tot cursul zilei, o variată gamă de:



METALUL — Condiție a programului economiei
DEȘEURILE ȘI ALTE RESURSE SECUNDARE — constituie resursă eco-
nomicioasă pentru obținerea de metal nou.

Recuperarea și valorificarea integrală a metalului din resursele secundare ale economiei (casări, deșeuri de fabricație, alte materiale secundare) constituie îndatorire patriotică.



Unitățile economice, instituțiile, organizațiile cooperatiste și obștești sînt obligate prin Decretul 106/1975, să asigure strîngerea, sortarea, depozitarea, gospodărirea, predarea și, respectiv, valorificarea deșeurilor metalice rezultate din activitatea proprie.

Centrala de prelucrare și Colectarea Deșeurilor Metalice București preia și prelucrează deșeurile metalice prin rețeaua unităților sale.

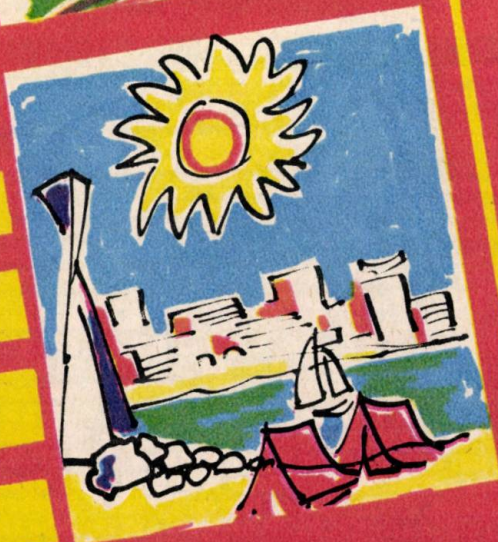
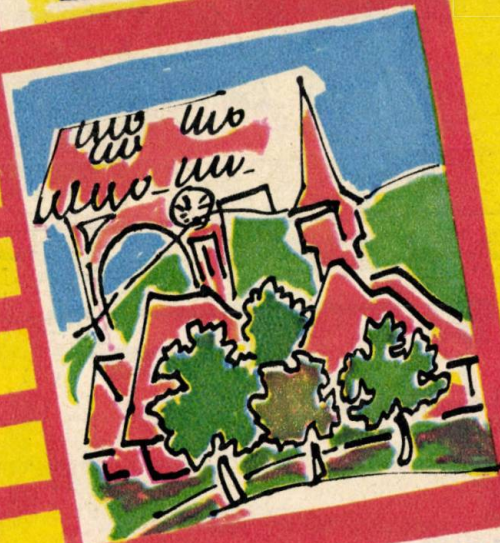
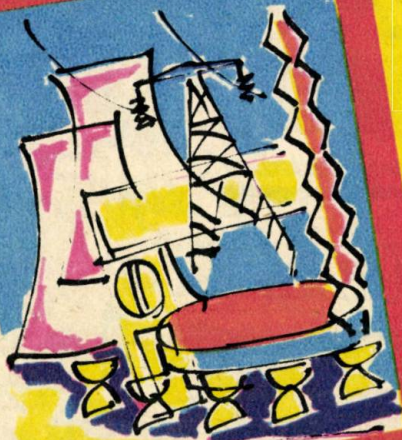
Principalele unități răspund la apel telefonic la următoarele numere: București (centrala) 15.75.90; 15.07.11; București (Berceni) 83.65.82; București (depozitul de colectare) 83.66.34; Teleorman (Alexandria) 1.20.94; Brașov 3.26.17; 2.17.94; Covasna (Sf. Gheorghe) 1.27.90; Harghita (Miercurea Ciuc) 1.19.68; Mureș (Tg. Mureș) 1.50.65; 1.58.91; Caraș-Severin (Caransebeș) 1.30.53; 1.30.28; Reșița 3.12.29; Dolj (Craiova) 2.39.95; Mehedinți (Tr. Severin) 1.47.44; Gorj (Tg. Jiu) 1.29.70; Olt (Slatina) 1.35.25; Timiș (Timișoara) 2.30.74; Cluj 3.09.29; 1.41.65; Bistrița Năsăud (Bistrița) 1.15.37; Bihor (Oradea) 3.43.43; Maramureș (Baia Mare) 1.22.99; Satu Mare 3.04.00; Sălaj (Zalău) 1.16.39; Galați 1.56.16; 1.29.06; Vrancea (Focșani) 1.35.15; Brăila 3.55.47; 3.55.97; Buzău 1.45.84; Constanța 2.23.81; 2.49.69; 2.21.85; 1.43.47; Tulcea (Cataloi) 28; Ialomița (Slobozia) 1.19.42; Iași 4.22.81; 3.02.23; Bacău 4.36.61; 4.17.74; 3.71.20; Suceava 1.61.37; 1.28.38; Botoșani 1.48.46; Neamț (Piatra Neamț) 1.34.21; Vaslui 1.26.32; Prahova (Ploiești) 1.41.49; 2.31.63; Argeș (Pitești) 3.04.67; Dîmbovița (Tîrgoviște) 1.16.53; Titu 3.17; Simeria 6.01.80; Hunedoara 1.28.22; Alba (Alba Iulia) 1.16.53; Sebeș 3.22.19; Sibiu 3.28.19; Arad 3.24.98; Vâlcea (Rîmnicu Vâlcea) 1.34.27.

Predătorii de deșeuri metalice și de alte materiale metalice pot obține venituri importante suplimentare, dacă predarea are loc pe sortimente.

Pelicula poate imortaliza, dar numai imaginea directă oferă ochiului satisfacția deplină a inegalabilelor peisaje turistice ale României.

**EXCURSII
DRUMETII
VACANȚE DE NEUITAT**

sînt pregătite de
Întreprinderea de Turism, Hoteluri și
Restaurante, București
În patru anotimpuri, spre patru puncte
cardinale, din patru sedii (Bd. 1848 nr. 4,
Bd. N. Bălcescu nr. 35, Bd. Republicii
nr. 68 și Calea Griviței nr. 140) ale filia-
lelor I.T.H.R., se pot procura bilete pen-
tru zilele noastre de vacanță.





hanul SUCEVIȚA

Pe meleagurile moldovene... o vacanță plăcută, la unitățile turistice ale cooperăției de consum!

● **Hanul Sucevița** — amplasat pe D.N. 17 A într-un loc deosebit de pitoresc, în apropierea mănăstirii cu același nume, din jud. Suceava, este o construcție modernă, care oferă cazare în camere confortabile cu încălzire centrală, precum și în căsuțe tip camping.

Unitatea dispune, de asemenea, de un restaurant cu terasă precum și de un bar de zi.

● **Hanul Conachi** — unitate reprezentativă a cooperăției de consum din județul Galați, este amplasat pe drumul național 25 (Galați-Tecuci) la km. 47, în decorul pitoresc al unei păduri de stejari. Hanul oferă condiții bune de cazare în camere cu încălzire centrală precum și în căsuțe-camping. Restaurantul servește gustose preparate culinare, printre care și «specialitățile casei» — tochitură țărănească la ceaun, și frigărui hai-ducești.

● **La Hirău**, oraș cu trecut istoric, a fost construit un hotel cu nume de legendă «Răreșoala». El dispune de camere cu confort modern și de un restaurant unde se prepară tradiționalele mâncăruri moldovenești.

În timpul popasului dv., la unitățile turistice ale cooperăției de consum aveți posibilitatea să vă procurați și diferite articole necesare uzului personal, precum și obiecte de artizanat pe care le găsiți la standurile organizate în incinta acestora.

În drumul dv., prin județul Suceava vă recomandăm să vizitați și complexele comerciale din localitățile: Ostra și Broșteni precum și supermagazinele din Salcia, Vama, Arbore și Iliești.

garanția statului

imprescriptibilitatea depunerilor



dobânzi și câștiguri

secretul operațiilor



La închiderea ediției, pe platouri:

Ioanide

Scenariul: Eugen Barbu (după romanele «Bietul Ioanide» și «Scrinul negru» de George Călinescu); **Regia:** Dan Pița; **îmagea:** Florin Mihăilescu; **decoruri:** Virgil Moise; **muzica:** Adrian Enescu. **Cu:** Ion Pacea, Petre Gheorghiu, Marga Barbu, Eniko Szilaghy, Mihai Pălădescu, Octavian Cotescu, Tănase Cazimir, Gh. Dinică, Constantin Codrescu, Adrian Georgescu, Livia Doljan, Iancu Lucian, Ovidiu Iuliu Moldovan, Juja Vaida, Mircea Constantinescu, Carmen Galin, Leopoldina Bălănuță, Ștefan Iordache, Victor Strengaru, Beate Fredanov, Ion Bessoiu, Dumitru Palade.

O producție a Casei de filme 4. Director, Corneliu Leu

Coperta I

Carmen Galin este una dintre cele mai înzestrate actrițe ale tinerei generații — una dintre acele priviri care în cinema pot transforma ideea în frumusețe. **Mircea Diaconu**, doctorul Irod al **Merelor roșii**, Filip cel bun, toboșarul **Nunții de piatră** vestind și aducând un nou suflu în interpretarea filmelor noas-

tre: căldură umană, inflexibilitate morală, umor și naturalețe.

Fotografie de Emanuel TÂNJALA
Coperta IV

Unul dintre actorii străini cei mai apreciați de marele nostru public. **Robert Redford**, cel capabil să galopeze de la Sundance Kid la Marele Gatsby, trecând peste podurile cele mai îndepărtate

Almanah „Cinema“ 1979

Redactor șef:

Ecaterina

OPROIU

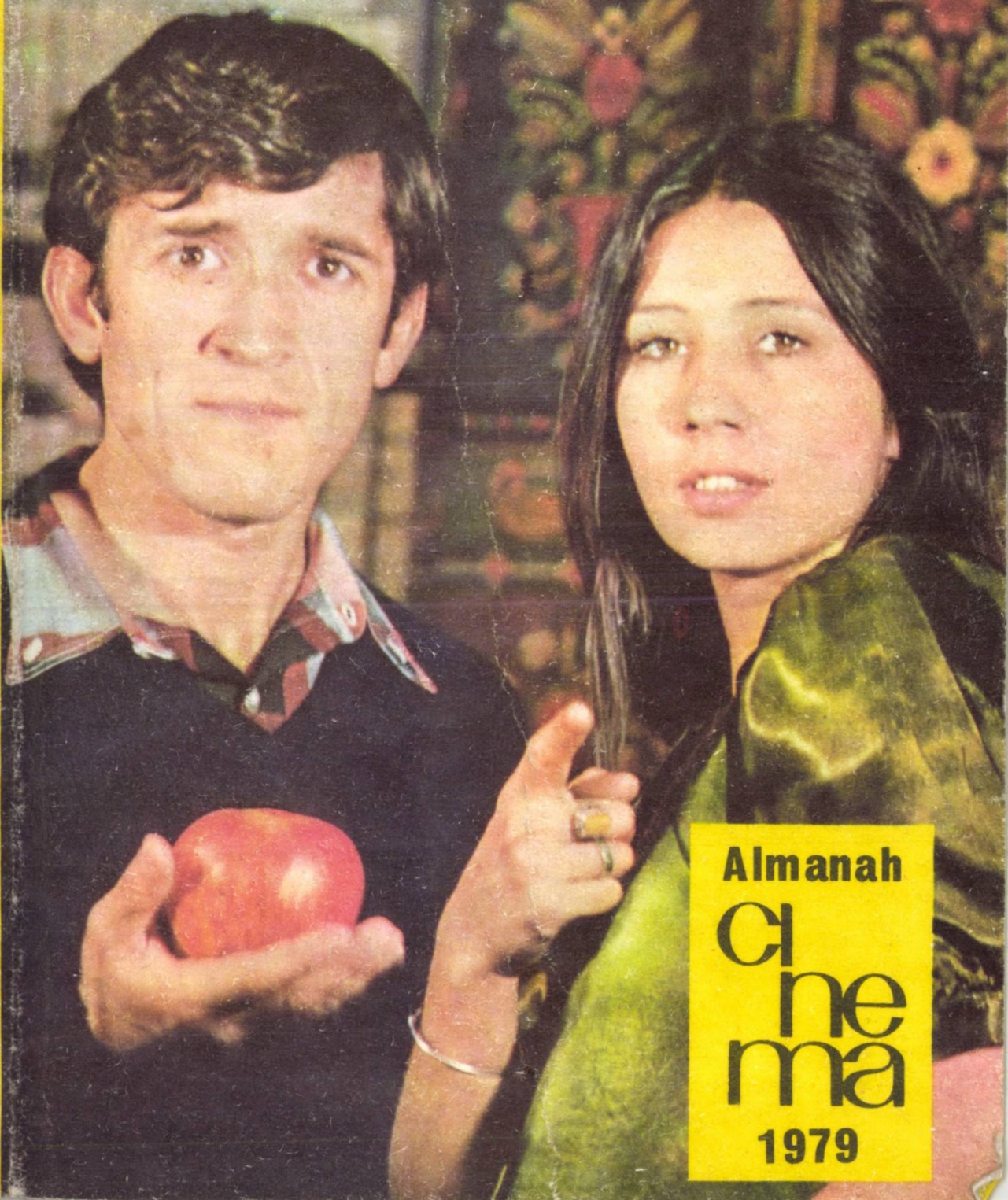
Prezentarea artistică:
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Ioana Statie

Tiparul:
Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii” - București

Exemplarul 15 lei

I 10.848



Almanah
C
ne
ma
1979